This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 3 9015 00393 694 8
University of Michigan - BUHR

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES 1817

RÉFLEXIONS

CRITIQUES

SUR LA POËSIE

ET

SUR LA PEINTURE.

808.1
D82r
1755
v.3

RÉFLEXIONS
CRITIQUES
SUR LA POËSIE
ET
SUR LA PEINTURE.

Par M. l'Abbé DU BOS, l'un des Quarante, & Secrétaire perpétuel de l'Académie Françoiſe.

SIXIÉME ÉDITION.

TROISIÉME PARTIE.

Ut Pictura Poëſis. Hor. de Art. Poët.

A PARIS,
Chez PISSOT, Quai de Conti, à la Sageſſe.

M. DCC. LV.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

TABLE
DES MATIERES.
TROISIÉME PARTIE.

Dissertation sur les représentations théâtrales des Anciens.

Avant-propos. page, 1

Section 1. *Idée générale de la Musique des Anciens, & des Arts musicaux subordonnés à cette science.* 7

Sect. 2. *De la Musique Rithmique.* 22

Sect. 3. *De la Musique organique ou instrumentale.* 45

Sect. 4. *De l'Art ou de la Musique poetique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée qui n'étoit pas un chant musical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.* 58

Sect. 5. *Explication de plusieurs endroits du sixiéme chapitre de la Poetique d'Aristote. Du chant des vers Latins ou du* Carmen. 91

398538

Sect. 6. *Que, dans les écrits des Anciens le terme de* chanter *signifie souvent* déclamer, *& même quelquefois* parler. 111

Sect. 7. *Nouvelles preuves que la déclamation théâtrale des Anciens étoit composée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des instrumens.* 121

Sect. 8. *Des Instrumens à vent & à corde dont on se servoit dans les accompagnemens.* 137

Sect. 9. *De la différence qui étoit entre la déclamation des Tragédies, & la déclamation des Comédies. Des Compositeurs de déclamation. Réflexions concernant l'art de l'écrire en notes.* 147

Sect. 10. *Continuation des preuves qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation. Des changemens survenus vers le tems d'Auguste dans la déclamation des Romains. Comparaison de ce changement avec celui qui est arrivé dans notre Musique & dans notre Danse sous Louis XIV.* 167

Sect. 11. *Les Romains partageoient souvent la déclamation théatrale entre deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faisoit des gestes.* 188

Sect. 12. *Des Masques des Comédiens de l'antiquité.* 199

Sect. 13. *De la* Saltation, *ou de l'art du geste, appellé par quelques Auteurs la Musique Hypocritique.* 228

Sect. 14. *De la Danse, ou de la* Saltation *théatrale. Comment l'Acteur qui faisoit les gestes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danse des Chœurs.* 253

Sect. 15. *Observations concernant la maniere dont les piéces Dramatiques étoient représentées sur le Théâtre des Anciens. De la passion que les Grecs & les Romains avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faisoient de leur art, & des récompenses qui leur étoient données.* 268

Sect. 16. *Des Pantomimes, ou des Acteurs qui jouoient sans parler.* 286

Sect. 17. *Quand ont fini les représentations somptueuses des Anciens. De*

l'excellence de leurs chants. 326

Sect. 18. *Réflexions sur les avantages & sur les inconvéniens qui réſultoient de la déclamation compoſée des Anciens.* 333

Fin de la Table.

RÉFLEXIONS

RÉFLEXIONS

CRITIQUES

SUR LA POËSIE

ET

SUR LA PEINTURE.

TROISIÈME PARTIE.

Qui contient une Dissertation sur les Représentations Théatrales des Anciens.

AVANT-PROPOS.

LA Musique des Anciens étoit une Science bien plus étendue que ne l'est notre Musique. Aujourd'hui la Musique n'enseigne que deux choses, la composition des chants musicaux, ou des

chants proprement dits, & l'exécution de ces chants, ſoit avec la voix, ſoit ſur les inſtrumens. La ſcience de la Muſique avoit parmis les Grecs & parmi les Romains, un objet bien plus vaſte. Non-ſeulement elle montroit tout ce que la nôtre montre; mais elle enſeignoit beaucoup de choſes que la nôtre n'enſeignoit point, ſoit parce que l'on n'étudie plus aujourd'hui une partie de ces choſes-là, ſoit parce que l'art qui enſeigne les autres, n'eſt point réputé faire une partie de la Muſique, de maniere que l'on ne donne plus le nom de Muſicien à celui qui le profeſſe. Dans l'antiquité, l'art poëtique étoit un des arts ſubordonnés à la Muſique, & par conſéquent c'étoit la Muſique qui enſeignoit la conſtruction des vers de toute figure. L'art de la *Salvation*, ou l'art du geſte étoit auſſi l'un des arts muſicaux. Ainſi ceux qui enſeignoient les pas & les attitudes de notre danſe, ou de la danſe proprement

dite, laquelle faiſoit une partie de l'art du geſte, étoient appellés Muſiciens. Enfin la Muſique des Anciens enſeignoit à compoſer comme à écrire en notes la ſimple déclamation, ce qu'on ne ſçait plus faire aujourd'hui. Ariſtides Quintilianus nous a laiſſé un excellent livre ſur la Muſique, écrit en langue Grecque; & cet Auteur vivoit ſous le regne de Domitien, ou ſous celui de Trajan, comme le conjecture ſur de bonnes raiſons Monſieur Meibomius, qui a fait imprimer avec une traduction Latine l'ouvrage dont je parle. Suivant cet Ariſtides, la plupart des Auteurs qui l'avoient précedé, définiſſoient la Muſique: un art qui enſeigne à ſe ſervir de la voix, & à faire tous les mouvemens du corps avec grace. *Ars decoris in vocibus & motibus* (*a*).

Comme l'on n'a point communément de la muſique des Grecs & des Ro-

(a) *Ariſtid. lib. prim.*

mains, l'idée que je viens d'en donner, & comme on croit qu'elle étoit renfermée dans les mêmes bornes que la nôtre, l'on ſe trouve embarraſſé, quand on veut expliquer tout ce que les Auteurs anciens ont dit de leur Muſique, & de l'uſage qui s'en faiſoit de leur tems. Il eſt donc arrivé que les paſſages de la Poëtique d'Ariſtote, que ceux de Ciceron, de Quintilien & des meilleurs Ecrivains de l'antiquité, où il eſt fait mention de leur Muſique, ont été mal entendus par les Commentateurs, qui s'imaginant que dans ces endroits-là il étoit queſtion de notre danſe & de notre chant; c'eſt-à-dire, de la danſe & du chant proprement dits, n'ont jamais pu comprendre le véritable ſens de leurs paſſages. L'explication qu'ils en donnent, n'eſt propre qu'à les rendre plus obſcurs. Elle n'eſt propre qu'à nous empêcher de concevoir jamais la maniere dont les piéces dramatiques étoient exécutées

exécutées ſur le théâtre des Anciens.

J'oſe entreprendre d'expliquer intelligiblement tous ces paſſages, & principalement ceux qui parlent des repréſentations théâtrales. Voici le plan de mon Ouvrage.

En premier lieu, je donnerai une idée générale de la Muſique ſpéculative & des arts muſicaux ; c'eſt-à-dire, des arts qui parmi les anciens étoient ſubordonnés à la ſcience de la Muſique. Si je ne dis rien, ou très-peu de choſes ſur la ſcience, qui enſeignoit les principes de toute ſorte d'accords & de toute ſorte d'harmonie, c'eſt qu'il ne m'appartient pas de changer quelque choſe, ou d'ajouter rien aux explications que M. Meibomius, M. Broſſard, M. Burette, & d'autres Ecrivains modernes ont faites des ouvrages que les anciens ont compoſés ſur l'harmonie, & qui nous ſont demeurés.

Je ferai voir en ſecond lieu que les anciens compoſoient & qu'ils écrivoient

due & les mêmes principes, de maniere qu'on peut ſe ſervir également pour expliquer l'étendue & l'uſage de la Muſique des Anciens, ſoit des Auteurs Grecs, ſoit des Auteurs Latins. Ariſtides Quintilianus définit la Muſique (*a*) un art, mais un art qui démontre les principes ſur leſquels il opere, & qui enſeigne tout ce qui concerne l'uſage qu'on peut faire de la voix, ainſi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps eſt capable. Notre Auteur rapporte auſſi quelques autres définitions de la Muque un peu différentes de la ſienne, mais qui ſuppoſent toutes également que cette ſcience avoit l'étendue que nous lui donnons.

Les Auteurs Latins diſent la même choſe. La Muſique, c'eſt Quintilien l'Orateur qui parle, donne des enſeignemens, non ſeulement pour régler toutes les inflexions dont la voix eſt ſuſceptible, mais encore pour régler tous les mouvemens du corps. Ces inflexions, ces mouvemens veulent être ménagés ſuivant une méthode certaine & judicieuſe. *Numeros muſices duplices*

(a) *De Muſic. lib. prim.*

habet in vocibus & in corpore, utriuſque enim rei aptus quidam motus deſideratur. (*a*) Notre Auteur ajoute quelques lignes après : » La décence dans la contenance & dans le geſte, eſt néceſ» ſaire à l'Orateur, & il n'y a que la » Muſique qui puiſſe lui enſeigner cet» te décence. « *Corporis quoque decens & aptus motus qui dicitur Eurithmia, eſt neceſſarius, nec aliunde peti poteſt.*

Saint Auguſtin, dans l'ouvrage qu'il a compoſé ſur la Muſique, dit la même choſe que Quintilien. Il y écrit que la Muſique donne des préceptes ſur la contenance, ſur le geſte ; en un mot, ſur tous les mouvemens du corps dont il avoit été poſſible de réduire la théorie en ſcience, & la pratique en méthode. *Quidquid numeroſitatis quæ temporum atque intervallorum dimenſionibus movetur... Muſica eſt ſcientia bene movendi.* (*b*) La Muſique des Anciens avoit aſſujetti à une meſure réglée tous les mouvemens du corps, ainſi que le ſont les mouvemens des pieds de nos danſeurs.

La ſcience de la Muſique, ou ſi l'on veut, la Muſique ſpéculative, s'appel-

(a) *Inſt. l.* 1, *c.* 12. *de Muſic. & ejus laudibus.*
(b) *De Muſic. lib. prim.*

loit la Muſique harmonique, parce qu'elle enſeignoit les principes de toute harmonie, & les regles générales de toute ſorte d'accords. C'étoit donc elle qui enſeignoit ce que nous appellons la *compoſition*. Comme les chants qui étoient l'ouvrage de la compoſition, ſe nommoient alors quelquefois, ainſi qu'ils ſe nomment à préſent, *de la muſique* abſolument, les Anciens diviſoient la muſique priſe dans le ſens que nous venons de dire, en trois genres; ſçavoir, le genre Diatonique, le genre Chromatique & le genre Enarmonique. Ce qui conſtituoit la différence qui étoit entre ces trois genres, c'eſt que l'un admettoit des ſons que l'autre n'admettoit pas dans ſes chants. Dans la muſique Diatonique, le chant ne pouvoit pas faire ſes progreſſions par des intervalles moindres que les ſémi-tons majeurs. La modulation de la muſique Chromatique employoit les ſémi-tons mineurs (*a*); mais dans la muſique Enarmonique, la progreſſion du chant ſe pouvoit faire par des quarts de ton. Les Anciens diviſoient encore leurs compoſitions muſicales en plu-

(a) *Broſſart, Dictionn. de Muſique.*

ſieurs genres, par rapport au mode ou au ton dont elles étoient, & ils nommoient ces modus du nom des pays où ils avoient été mis principalement en uſage. Ils nommoient donc l'un, le mode Phrygien; l'autre, le mode Dorien, & ainſi des autres. Mais je me contenterai de renvoyer aux Modernes, qui ont traité à fonds de la muſique harmonique des Anciens, afin de paſſer plutôt à ce que j'ai à dire concernant leurs arts muſicaux, qui ſont l'objet principal de ma diſſertation.

Dès que la Muſique embraſſoit un ſujet auſſi vaſte, il étoit naturel qu'elle renfermât pluſieurs arts, dont chacun eût ſon objet particulier. Auſſi voyons-nous qu'Ariſtides Quintilianus compte juſques à ſix arts ſubordonnés à la Muſique. De ces ſix arts, il y en avoit trois qui enſeignoient toute ſorte de compoſition. *Porro activum ſecatur in uſuale quod prædictis utitur, & enuntiativum. Uſualis partes ſunt Melopœia, Rithmopœia, Poeſis; Enuntiativi, Organicum, Odicum, Hypocriticum* (a).

Ainſi la muſique, par rapport à la compoſition, ſe partageoit en art de

(a) *Ariſtid. lib. prim.*

compoſer la mélopée, ou les chants, en art rithmique & en art poëtique. Par rapport à l'exécution, la Muſique ſe partageoit en art de jouer des inſtrumens, en art du chant & en art hypocritique, ou en art du geſte.

La mélopée, ou l'art de compoſer la mélodie, étoit l'art de compoſer & d'écrire en notes toute ſorte de chants; c'eſt-à-dire, non-ſeulement le chant muſical ou le chant proprement dit, mais auſſi toute ſorte de récitation ou de déclamation.

L'art rithmique donnoit des regles pour aſſujettir à une meſure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems, & les battre du mouvement convenable & propre au ſujet.

L'art poëtique enſeignoit la méchanique de la poëſie, & il montroit ainſi à compoſer régulierement des vers de toute ſorte de figure.

Nous venons de voir que par rapport à l'exécution, la muſique ſe diviſoit en trois arts, l'art de jouer des inſtrumens, l'art du chant & l'art du geſte.

On devine bien quelles leçons pou-

voient donner & la muſique organique, qui enſeignoit à jouer des inſtrumens, & la muſique qui ſe nommoit l'art du chant. Quant à la muſique hypocritique ou *contrefaiſeuſe*, & qui ſe nommoit ainſi, parce qu'elle étoit proprement la muſique des Comédiens que les Grecs appelloient communément hypocrites ou *contrefaiſeurs*; elle enſeignoit l'art du geſte, & montroit ainſi à exécuter, ſuivant les regles d'une méthode établie ſur des principes certains, ce que nous ne faiſons plus aujourd'hui que guidés par l'inſtinct, ou tout au plus par une routine aidée & ſoutenue de quelques obſervations. Les Grecs nommoient cet art muſical *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio*.

Porphyre qui vivoit environ deux cens ans après Ariſtides Quintilianus, & qui nous a laiſſé un Commentaire ſur les *Harmoniques* de Ptolomée, ne partage les arts muſicaux, qu'en cinq arts différens (*a*), ſçavoir, l'art métrique, l'art rithmique, l'art organique, l'art poëtique pris dans toute ſon étendue, & l'art hypocritique. On trouve

(a) *Hypomnemata in Harm. Ptol. p.* 191.

même en comparant la diviſion d'Ariſtides avec celle de Porphyre, que Porphyre compte deux arts de moins qu'Ariſtides. Ces deux arts ſont l'art de compoſer la mélopée & l'art du chant. Si nonobſtant la ſuppreſſion de ces deux arts, Porphyre ne laiſſe pas de compter cinq arts muſicaux, au lieu qu'il ne devroit plus, après ce retranchement, en compter que quatre; c'eſt qu'il met au nombre de ces arts, l'art métrique dont il n'eſt pas fait mention dans Ariſtides. Mais cette différence dans l'énumération des arts muſicaux, n'empêche pas que nos deux Auteurs ne diſent au fond la même choſe. Tâchons d'expliquer la difficulté.

Dès que Porphyre a dit qu'il prenoit l'art poëtique dans ſa plus grande étendue, comme il prend ſoin de le dire, il a dû ne point parler de la mélopée, ou de l'art de compoſer la mélopée, comme d'un art muſical particulier, parce que ce dernier art étoit renfermé dans l'art poëtique, pris dans toute ſon étendue. En effet, ſuivant l'uſage des Grecs, l'art de compoſer la mélopée, faiſoit une partie de l'art

poëtique. On verra ci-deſſous que les Poëtes Grecs compoſoient eux-mêmes la mélopée de leurs piéces. Si au contraire Ariſtides fait de l'art poëtique & de l'art de compoſer la mélopée, deux arts diſtincts, c'eſt qu'il a eu égard à l'uſage des Romains, qui étoit que les Poëtes dramatiques ne compoſaſſent point eux-mêmes la déclamation de leurs vers; mais qu'ils la fiſſent compoſer par des Artiſans compoſiteurs de profeſſion, & que Quintilien appelle : *Artifices pronuntiandi.* C'eſt ce que nous rapporterons plus au long dans la ſuite.

C'eſt par la même raiſon que Porphyre n'a point ſuivi Ariſtides, ni fait de l'art du chant un art muſical particulier. Ceux qui enſeignoient en Grece l'art poëtique dans toute ſon étendue, enſeignoient auſſi apparemment l'art de bien exécuter toute ſorte de chant ou de déclamation.

Si Porphyre fait à ſon tour deux arts diſtincts de l'art rithmique, dont Ariſtides ne fait qu'un ſeul & même art; ſi Porphyre diviſe en art métrique & en art rithmique proprement dit, l'art dont Ariſtides ne fait qu'un ſeul

art qu'il appelle *Rithmopœia*, cela vient vraiſemblablement de la cauſe que je vais dire. Les progrès que l'art des Pantomimes né ſous le regne d'Auguſte, aura fait durant les deux ſiécles écoulés depuis le tems d'Ariſtides juſques au tems de Porphyre, avoient engagé les gens du théâtre à ſubdiviſer l'art rithmique, & par conſéquent à en faire deux arts différens. L'un de ces arts qui étoit le métrique ou le *meſureur*, enſeignoit à réduire ſous une meſure certaine & réglée, toute ſorte de geſtes en toute ſorte de ſons, qui pouvoient être aſſujettis à ſuivre les tems d'une meſure; & l'art rithmique n'enſeignoit plus qu'à bien battre cette meſure, & principalement à la battre d'un mouvement convenable. Nous verrons ci-deſſous que le *mouvement* étoit, au ſentiment des Anciens, ce qu'il y avoit de plus important dans l'exécution de la muſique, & l'invention de l'art du Pantomime les aura encore engagé à faire une étude plus profonde de tout ce qui pouvoit perfectionner l'art du mouvement. Il eſt certain, comme on le dira, que depuis le regne d'Auguſte juſques au renver-

ſement total de l'Empire d'Occident, les repréſentations des Pantomimes firent le plaiſir le plus cher au peuple Romain.

Je conclus donc que la différence qui ſe trouve entre l'énumération des arts muſicaux que fait Ariſtides Quintilianus, & celle que fait Porphyre, n'eſt qu'une différence apparente, & que ces deux Auteurs ne ſe contrediſent point quant au fond des choſes.

Je m'interromprai ici pour faire une obſervation. Dès que la muſique des Anciens donnoit des leçons méthodiques ſur tant de choſes, dès qu'elle donnoit des préceptes utiles au Grammairien, & néceſſaires au Poëte, comme à tous ceux qui avoient à parler en public, on ne doit plus être ſurpis que les Grecs & les Romains (*a*) l'ayent crue un art néceſſaire, & qu'ils lui ayent donné tant d'éloges qui ne conviennent pas à la nôtre. On ne doit pas s'étonner qu'Ariſtides Quintilianus ait dit (*b*) que la Muſique étoit un art néceſſaire à tous les âges de la vie, puiſqu'il enſeignoit également ce que les

(a) *Quint. Inſt. lib.* 1, *cap.* 12.
(b) *De Muſic. lib. prim.*

enfans doivent apprendre, & ce que les perſonnes faites doivent ſçavoir.

Quintilien écrit par la même raiſon, que non-ſeulement il faut ſçavoir la muſique pour être Orateur, mais qu'on ne ſçauroit même être bon Grammairien ſans l'avoir appriſe, puiſqu'on ne pouvoit pas bien enſeigner la Grammaire ſans montrer l'uſage dont y étoient le métre & le rithme. (a) *Nec citra muſicem Grammatica poteſt eſſe perfecta, cum ei de rithmis metriſque dicendum ſit.* Cet Ecrivain judicieux obſerve encore en un autre endroit (b) que dans les tems précédens, la profeſſion d'enſeigner la Muſique, & celle d'enſeigner la Grammaire, avoient été unies, & qu'elles étoient alors exercées par le même maître.

Enfin Quintilien dit dans le chapitre de ſon Livre où il veut prouver que l'Orateur eſt du moins obligé d'apprendre quelque choſe de la Muſique. » On » ne me refuſera point de tomber d'ac» cord que ceux qui prétendent faire la » profeſſion d'Orateur, doivent lire » & entendre les Poëtes. La Muſique

(a) *Inſtit. lib. prim. cap. 3.*
(b) *Ibid. cap. ſexto.*

» ne préſide-t'elle point à la compo-
» ſition des poëmes de quelque nature
» qu'ils ſoient ? Si quelqu'un eſt aſſez
» déraiſonnable pour dire qu'en géné-
» ral les regles que ſuit un Poëte dans
» la compoſition de ſes vers, n'appar-
» tiennent point à la Muſique, du
» moins ne ſçauroit-il nier que les re-
» gles qu'il faut ſuivre dans la com-
» poſition des vers qui ſont faits pour
» être récités avec un accompagne-
» ment, n'appartiennent à ce bel art.
Poetas certè legendos futuro Oratori conceſſerint.. Num hi ſine Muſica ? At ſi quis tam cæcus animi eſt ut de aliis dubitet, illos certè qui carmina ad liram compoſuerunt. Hæc diutius. (*a*) Ce paſſage paroîtra beaucoup plus clair, lorſqu'on aura lû ce que je dois écrire concernant le *carmen* ou la déclamation notée des vers faits pour être récités avec un accompagnement.

En un mot, tous les écrits des Anciens font foi (*b*) que la muſique paſſoit de leur tems pour un art néceſſaire aux perſonnes polies, & qu'on regardoit alors comme des gens ſans édu-

(a) *Inſt. lib. prim. c.* 12.
(b) *Luciani Gymnaſt. Plutar. de Muſic.*

cation, & comme on regarde aujourd'hui ceux qui ne ſçavent point lire, les perſonnes qui ne ſçavoient pas la muſique. Je reviens aux arts muſicaux.

Malheureuſement pour nous, il ne nous eſt reſté aucune des méthodes compoſées pour enſeigner la pratique de ces arts, dont il y avoit tant de Profeſſeurs dans la Grece & dans l'Italie. D'ailleurs ceux des Auteurs anciens qui ont écrit ſur la Muſique & dont les ouvrages nous ſont demeurés, ont très-peu parlé de la mécanique des arts ſubordonnés à la ſcience de la muſique qu'ils ont regardés comme des pratiques faciles & communes, dont l'explication n'étoit bonne qu'à exercer les talens de quelque maître à gages. Par exemple, Saint Auguſtin qui a compoſé ſur la muſique un ouvrage diviſé en ſix livres, dit qu'il n'y traitera point de toutes ces pratiques, parce que ce ſont des choſes ſçues communément par les hommes de théâtre les plus médiocres. *Non enim tale aliquid hic dicendum eſt, quale quilibet Cantores Hiſtrioneſque noverunt* (a).

(a) *De Muſic. lib. prim.*

Ainſi les Auteurs dont je parle, ont écrit plutôt en Philoſophe qui raiſonne & qui fait des ſpéculations ſur les principes généraux d'un art dont la pratique eſt ſçue de tous ſes contemporains, que comme un Auteur qui veut que ſon livre puiſſe, ſans aucun autre ſecours, enſeigner l'art dont il traite.

Cependant j'eſpere, qu'en m'aidant des faits racontés par les Ecrivains anciens, qui par occaſion ont parlé de leurs arts muſicaux, je pourrai venir à bout de donner une notion, ſinon pleine & entiere, du moins claire & diſtincte de ces arts, & d'expliquer comment les piéces dramatiques étoient repréſentées ſur le théâtre des Anciens.

Nous venons de voir qu'Ariſtides Quintilianus comptoit ſix arts muſicaux, ſçavoir, l'art rithmique, l'art de compoſer la mélopée, l'art poëtique, l'art de jouer des inſtrumens, l'art du chant & l'art du geſte; mais nous réduirons ici ces ſix à quatre, en ne comptant l'art poëtique, l'art de compoſer la mélopée & l'art du chant, que pour un ſeul & même art. On a déja vu que l'art poëtique, l'art de

compoſer la mélopée & l'art du chant avoient tant d'affinité, que Porphyre ne les comptoit que pour un ſeul art, qu'il nomme l'art poëtique pris dans toute ſon étendue.

SECTION II.

De la Muſique rithmique.

NOUS avons déja dit que la muſique rithmique donnoit des regles pour aſſujettir à une meſure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems. Le rithme muſical, dit Ariſtides (*a*), regle auſſi-bien le geſte que la récitation. Cet art enſeignoit donc le grand uſage qu'on peut faire de la meſure & du mouvement. On verra par ce que nous allons dire ſur ce ſujet, que les Anciens faiſoient un très-grand cas de cet art. Saint Auguſtin dit dans l'endroit de ſes rétractations où il parle du livre qu'il avoit écrit ſur la muſique, qu'en l'écrivant, ſon objet principal avoit été d'y traiter du ſecours

(a) *De Muſic. lib. prim.*

merveilleux qu'on peut tirer de la meſure & du mouvement. *Et de muſica ſex volumina quantum attinet ad eam partem quæ rithmus vocatur.* (*a*)

Les Grecs reconnoiſſoient comme nous quatre choſes dans la muſique, la progreſſion des tons du ſujet principal, ou le chant, l'harmonie, ou l'accord des différentes parties, la meſure & le mouvement. C'étoit donc ces deux dernieres qu'enſeignoit l'art rithmique qui comme nous l'avons remarqué déja, eſt partagé par Porphyre en art métrique, ou meſureur, & en art rithmique ou art du mouvement.

Platon, pour dire que le mouvement eſt l'ame d'un chant méſuré, dit (*b*) que le rithme eſt l'ame du métre. Le métre, écrit Ariſtote (*c*), n'eſt encore qu'une partie du rithme. On lit dans Quintilien, ſi je l'entends bien, qu'il ne faut pas qu'une meſure emprunte ſur l'autre; mais que celui qui bat la meſure, a la liberté d'en preſſer, ou d'en rallentir le mouvement. *Rithmis ſpatia libera, metris finita ſunt.* (*d*) Ariſ-

(a) *Lib. prim.*
(b) *Plat. de Leg. l. 2.*
(c) *Poet. chap. 4.*
(d) *Inſtit. l. 9. cap. 4.*

tides Quintilianus écrit, que ſuivant pluſieurs, le métre différoit du rithme, comme le tout différe de ſa partie. *Porro & pedibus conſtant metrâ... differre autem metra à rithmo, aiunt alii ut à toto partem* (a). Mais comme nous diſons quelquefois abſolument le mouvement pour dire la meſure & le mouvement, les Grecs diſoient auſſi quelquefois le rithme tout court, pour dire le rithme & le métre: c'eſt en prenant le mot de rithme dans cette acception qu'Ariſtote a dit dans ſa Poëtique, que la Muſique fait ſes imitations avec le chant, l'harmonie & le rithme; ainſi que la Peinture fait les ſiennes avec les traits & avec les couleurs.

Les Romains qui employoient ſouvent des termes Grecs en parlant de muſique, en ſçavoient certainement l'étimologie, & ce que pouvoit changer dans la ſignification propre de ces termes un uſage autoriſé. Or Saint Auguſtin dit poſitivement qu'il étoit en uſage de ſon tems, de donner le nom de rithme à tout ce qui régloit la durée, dans l'exécution des compoſitions. *Rithmi enim nomen in muſica uſque adeo*

(a) *Ariſt. lib. prim.*

patet ut hæc tota pars ejus quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata ſit (a).

Rien n'eſt ſi commun dans toutes les langues, que le nom de l'eſpéce donné au genre, & le nom du genre attribué à l'eſpece en ſtyle ordinaire. Sans ſortir de notre ſujet, nous allons voir que les Romains donnoient au mot *modulatio* une acception beaucoup plus étendue que ſa premiere ſignification. Les Romains appelloient *ſoni* ou *voces*, le chant, l'harmonie, *concentus*; & la meſure, *numeri*.

Quand Virgile dans une de ſes Eglogles, fait dire à Mœris par Lycidas. Dites-moi auſſi les vers que je vous entendis chanter un ſoir: Je m'en rappellerois ſans peine les *nombres*, ſi je pouvois me ſouvenir des paroles.

Quid, quæ te puræ ſolum ſub tempore cantem
Audieram, numeros memini, ſi verba tenerem. (b)

Il ne veut faire dire autre choſe à Lycidas, ſi ce n'eſt que bien qu'il eût oublié les paroles des vers dont il étoit queſtion; il ſe ſouvenoit bien néanmoins de quels pieds ou de quelles me-

(a) *De Muſic. lib. 2.*
(b) *Eglog. nona.*

ſures ils étoient compoſés, & par conſéquent de leur cadence. Ainſi *Modi*, terme que les Latins employent ſouvent en parlant de leur muſique, ne ſignifioit proprement que le mouvement. Cependant ils appelloient la meſure & le mouvement du nom ſeul de *modi*; & même ils donnoient encore quefois le nom de *modulation* à toute la compoſition, & cela ſans égard à l'étimologie de modulation.

Montrons donc en premier lieu que *modulatio* ne ſignifioit proprement que la meſure & le mouvement, que ce qui eſt appellé rithme dans Porphyre; & montrons en ſecond lieu, que malgré cela, les Romains ont ſouvent donné le nom de modulation à toute la compoſition muſicale. Nous aurons beſoin plus d'une fois de ſuppoſer que les Anciens ſe ſont permis cette eſpece d'inexactitude.

Quintilien rapporte qu'Ariſtoxene, que Suidas dit avoir été l'un des diſciples d'Ariſtote, & qui a écrit ſur la muſique un livre qui ſe trouve dans le recueil de M. Meibomius, diviſoit la muſique qui s'exécute avec la voix en rithme & en chant. Le rithme, ajoute

Quintilien, eſt ce que nous appellons *modulation*, & le chant aſſujetti ou noté, eſt ce que nous appellons le ton & les ſons. *Vocis rationes Ariſtoxenes muſicus dividit in rithmum & melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac ſonis conſtat.* (a)

Lorſque Quintilien veut dire qu'il n'exige point de ſon Orateur qu'il ſçache la muſique à fond, Quintilien dit qu'il ne lui demande point de ſçavoir aſſez bien la modulation pour battre la meſure des Cantiques ou des Monologues. C'étoient comme nous le dirons dans la ſuite, les ſcénes des piéces de théâtre dont la déclamation étoit la plus chantante; c'eſt-à-dire, la plus approchante du chant mufical. *Nam nec ego conſumi ſtudentem his artibus volo, nec moduletur ut muſicis modis cantica excipiat* (b)

Cependant, & c'eſt ce que nous avons à dire en ſecond lieu, Quintilien appelle ſouvent toute la compoſition *une modulation*, en comprenant ſous ce nom le chant, l'harmonie, la meſure & le mouvement. Par exem-

(a) *Inſtit. lib. prim. cap.* 12.
(b) *Quint. Inſtit. lib. prim. cap.* 12.

ple, cet Auteur, dans le troiſiéme chapitre du livre onziéme de ſes Inſtitutions, où il donne des leçons ſi curieuſes ſur le ſoin qu'un Orateur doit avoir de ſa voix, & ſur la récitation, dit, en parlant de pluſieurs mauvaiſes manieres de prononcer : » Il n'y a point » de déſagrément dans la prononciation » qui me choque autant que d'entendre » dans les Ecoles & dans les Tribu» naux, chanter *la modulation théâtrale.* » C'eſt le vice à la mode, j'en con» viens, mais il n'en eſt pas moins vrai » que ce vice dégrade l'Orateur. *Sed quocumque ex his vitium magis tulerim quàm quo nunc maximè laboratur, in cauſis omnibus Scholiſque cantandi, quod inutilius ſit an fœdius ignoro! Quid enim Oratori minùs convenit quàm modulatio Scenica?* (a) On voit bien que Quintilien comprend le chant ou la déclamation compoſée dans la *modulation* dont il parle. C'eſt la compoſition entiere que Quintilien appelle ici *modulation*.

Dans les Inſcriptions qui ſont à la tête des Comédies de Térence, il eſt dit, que c'eſt Flaccus qui en a fait les modes, ou qui les a *modulées*; pour dire que

(a) *Inſtit. lib.* XI. *c.* 3.

c'étoit

c'étoit ce Flaccus qui en avoit compoſé la déclamation. *Modos fecit, modulavit Flaccus.*

Saint Auguſtin rend en quelque ſorte raiſon de cet uſage, en diſant que tout ce qu'un Muſicien doit faire, eſt preſque renfermé ſous le terme de modulation. *Modulatio, quo uno penè verbo tantæ diſciplinæ definitio continetur.* (a)

Je pourrois encore citer pluſieurs paſſages d'anciens Auteurs Latins qui ont employé les termes de *modi* & de *modulatio* dans un ſens auſſi étendu ; mais pour convaincre le lecteur qu'on s'en ſervoit communément pour dire toute la compoſition, il ſuffira de rapporter la définition que fait du mot de *modulation*, Diomede Grammairien, qui a vécu avant la deſtruction de l'Empire Romain. La modulation, dit cet Auteur, eſt l'art de rendre la prononciation d'une récitation ſuivie, plus agréable, & d'en faire un bruit plus flateur pour l'oreille. (b) *Modulatio eſt, continuati ſermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam converſus.*

(a) *De Muſic. lib. prim.*
(b) *De Arte Gramm. lib. 2, cap. 4.*

Enfin le terme de modulation avoit parmi les Romains, la même ſignification que *Carmen* : mot que nous ne ſçaurions traduire ſuivant ſa ſignification préciſe, qui vouloit dire la meſure & la prononciation notée des vers, parce que n'ayant pas la choſe, nous n'avons pas de terme propre pour la ſignifier. Il ſera bientôt parlé de ce *Carmen*. Revenons à l'art rithmique, ou à la modulation proprement dite.

Nous ſçavons comment les Anciens meſuroient leur muſique vocale ou leur muſique compoſée ſur des paroles. Comme nous l'avons obſervé déja en parlant de la mécanique de la Poëſie, les ſyllabes avoient une quantité déterminée dans la langue Grecque & dans la langue Latine. Cette quantité étoit même relative, c'eſt-à-dire, que deux ſyllabes brèves ne devoient point durer plus longtems dans la prononciation, qu'une longue ; & qu'une ſyllabe longue devoit durer auſſi longtems que deux brèves. La ſyllabe brève valoit un tems dans la meſure, & la ſyllabe longue en valoit deux. Les enfans n'ignorent pas, dit Quintilien, que la longue vaut deux tems, & que

la breve n'en vaut qu'un. *Longuam eſſe duorum temporum, brevem unius etiam pueri ſciunt.* (*a*)

Cette proportion entre les ſyllabes longues & les ſyllabes bréves, étoit auſſi conſtante que la proportion qui eſt aujourd'hui entre les notes de différente valeur. Comme deux notes noires doivent dans notre muſique durer autant qu'une blanche, dans la muſique des Anciens deux ſyllabes bréves duroient ni plus ni moins qu'une longue. Ainſi lorſque les Muſiciens Grecs ou Romains mettoient en chant quelque compoſition que ce fût, ils n'avoient pour la meſurer, qu'à ſe conformer à la quantité de la ſyllabe ſur laquelle ils poſoient chaque note. La valeur de la note étoit déja décidée par la valeur de la ſyllable. Voilà pourquoi Boëce (*b*) qui a vêcu ſous le regne de Théodoric Roi des Oſtrogots, & quand les théâtres étoient encore ouverts à Rome, dit, en parlant d'un Compoſiteur de muſique qui met des vers en chant: Que ces vers ont déja leur meſure en vertu de leur figure; c'eſt-à-dire, en

(a) *Inſtit. lib. 9, c. 4.*
(b) *De Muſic. l. 4, f. 3.*

vertu de la combinaiſon des ſyllabe longues & des ſyllabes bréves dont il ſont compoſés. *Ut ſi quando melos ali quod Muſicus voluiſſet aſcribere ſupra ver ſum rithmicâ metri compoſitione diſten tum, &c.*

D'un autre côté, comme nous l'avons dit en parlant de la mécanique des vers Grecs & de celle des vers Latins, tout le monde ſçavoit dès l'enfance la quantité de chaque ſyllabe. Chacun ſçavoit donc, ſans avoir fait pour cela aucune étude particuliere, la valeur de chaque ſyllabe, & ce qui étoit la même choſe, de chaque note.

Quel nombre de tems les Grecs & les Romains mettoient-ils dans les meſures des chants, compoſés ſur des paroles de quelque nature que ces chants-là puſſent être ? Je réponds : Quant aux chants compoſés ſur des vers, la meſure de ſes chants, le nombre des tems de chaque meſure ſe trouvoit être déja réglé par la figure du vers. Chaque pied du vers faiſoit une meſure. En effet, on trouvera dans la ſuite le mot de *pes*, qui ſignifie un pied, employé par Quintilien & par d'autres, pour dire une meſure. Il y a néanmoins une

objection à faire contre cette explication ; c'eſt que ſuivant ſon contenu, les meſures du même chant devoient être inégales dans leur durée, parce que les pieds du même vers n'étoient pas égaux. Les uns n'avoient que trois tems, tandis que les autres en avoient quatre. En effet, les pieds qui n'étoient compoſés que d'une ſyllabe longue & d'une bréve, ou de trois ſyllabes bréves, ne renfermoient que trois tems, au lieu que les pieds compoſés de ſyllabes longues, ou d'une ſyllabe longue & de deux bréves, avoient quatre tems. Je tombe d'accord que cela ne pouvoit pas être autrement. Mais cela n'empêchoit point que le bateur de meſure ne pût la marquer toujours avec juſteſſe.

Quant aux chants compoſés ſur de la proſe, on voit bien que c'étoit auſſi la quantité d'une ſyllabe qui décidoit de la valeur de la note placée ſur cette ſyllabe. Peut-être les Anciens ne meſuroient-ils pas les chants de cette eſpece-là, & laiſſoient-ils à celui qui battoit la meſure en ſuivant les principes de l'art rithmique, la liberté de marquer la cadence après tel

nombre de tems qu'il jugeoit à propos de réunir, pour ainſi dire, ſous une même meſure. Depuis quel tems écrivons-nous la meſure de notre muſique ? Voilà pourquoi les Anciens mettoient la Poëſie au nombre des arts muſicaux. Voilà pourquoi la plupart des Auteurs Grecs & Latins qui ont écrit ſur la muſique, traitent fort au long de la quantité des ſyllabes, des pieds & des figures du vers, ainſi que de l'uſage qu'on en peut faire, pour donner plus d'agrémens & plus d'expreſſion au diſcours. Que ceux qui ſeront curieux de connoître à quel point les Anciens avoient approfondi cette matiere, liſent ce qu'en a écrit ſaint Auguſtin dans ſon livre ſur la muſique.

D'ailleurs nous apprenons d'Ariſtides Quintilianus, & nous voyons par ce qu'en ont dit d'autres Auteurs, que les Anciens avoient un rithme dans lequel chaque pied de vers ne faiſoit pas toujours une meſure, puiſqu'il y avoit des meſures compoſées de huit tems ſyllabiques, c'eſt-à-dire, de huit bréves ou de leur valeur. C'étoit un moyen de remédier à l'inconvénient qui naiſſoit de l'inégalité de durée qui ſe rencon-

troit dans les pieds du même vers. Mais comme cela regarde la muſique proprement dite, je renvoyerai mon lecteur à ce qu'en a écrit un ſçavant homme (*a*) qui joint à une connoiſſance profonde de cette ſcience, une grande érudition.

Comment les Anciens marquoient-ils la valeur des notes de leur muſique organique ou inſtrumentale, puiſque ces notes ne pouvoient pas y tirer leur valeur de la quantité de ſyllabes ſur leſquelles on les auroit placées? Je l'ignore, mais j'imagine comment on pourroit donner une valeur certaine dans la muſique inſtrumentale à chaque *ſemeia* ou note organique, par des points placés, ſoit au-deſſus, ſoit au-deſſous, ſoit à côté; ou bien mettant au-deſſus de chaque note l'un des deux caracteres qui ſervoient à marquer ſi une ſyllabe étoit brève, ou ſi la ſyllabe étoit longue, & dont chacun a ſçu la figure dès les premieres claſſes. Nous parlerons fort au long de ces *ſemeia*, quand nous expliquerons comment les Anciens écrivoient en notes

(a) *M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq de ſon Hiſtoire.*

le chant muſical, ou le chant proprement dit, & ce chant qui n'étoit qu'une déclamation.

On ſera bien plus curieux d'apprendre une autre choſe, je veux dire la maniere dont la muſique métrique marquoit les tems dans toute ſorte de mouvemens du corps. Comment, dira-t'on d'abord, les Anciens écrivoient-ils en notes les geſtes ? Comment s'y prenoient-ils pour marquer chaque mouvement des pieds & des mains, chaque attitude & chaque démarche par une figure particuliere qui déſignât diſtinctement chacun de ces mouvemens ? Je me contenterai de répondre ici, que l'art d'écrire les notes en geſtes, ou, ſi l'on veut, les Dictionnaires des geſtes (car nous verrons que les Anciens avoient de ces Dictionnaires-là, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion) n'étoient point du ſort de la muſique rithmique dont il s'agit préſentement. Elle ſuppoſoit l'art d'écrire les geſtes en notes, un art déja trouvé & pratiqué. C'étoit la muſique hypocritique ou la *Saltation*, qui enſeignoit cette eſpece d'écriture. Ainſi nous remettons à en parler, que nous traitions de celui des

arts muſicaux que les Grecs nommoient *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio*. Comment, répliquera-t'on, la muſique rithmique s'y prenoit-elle pour aſſervir à une même meſure, & pour faire tomber en cadence, & le Comédien qui récitoit, & le Comédien qui faiſoit les geſtes ? Je répondrai que c'eſt une de ces choſes dont S. Auguſtin dit qu'elles étoient connues de tous ceux qui montoient ſur le théâtre, & que pour cela même il dédaigne de l'expliquer. Mais comme nous n'avons plus ſous les yeux la choſe dont il eſt queſtion, il ne nous eſt plus bien facile de concevoir ce que S. Auguſtin, dit que tout le monde ſçavoit de ſon tems. Si les paſſages des Auteurs anciens que nous rapporterons ci-deſſous, prouvent que l'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faiſoit les geſtes, s'accordoient très-bien, & qu'ils tomboient en cadence avec une grande juſteſſe ; ils n'expliquent point la maniere dont ils s'y prenoient pour ſuivre exactement l'un & l'autre, une meſure commune. On trouve néanmoins dans Quintilien quelque choſe des principes ſur leſquels ce moyen de les accorder, avoit été trouvé & établi.

Il paroît donc, en liſant un paſſage de Quintilien, que pour venir à bout de meſurer, pour ainſi dire, l'action, & pour mettre en état celui qui faiſoit les geſtes, de ſuivre celui qui récitoit, on avoit imaginé une regle, qui étoit que trois mots valuſſent un geſte. Or comme ces mots avoient une durée réglée, le geſte devoit avoir ainſi une durée déterminée, & qui pouvoit ſe meſurer. Voici le paſſage. (a) *Hic veteres. Artifices illud rectè adjecerunt, ut manus cum ſenſu & deponeret & inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit geſtus, aut poſt vocem, quod eſt utrumque deforme. In illo lapſi nimiâ ſubtilitate ſunt, quod intervallum motûs tria verba eſſe voluerunt, quod nec obſervatur, nec fieri poteſt; ſed illi quaſi menſuram tarditatis celeritatiſque aliquam eſſe voluerunt: nec immeritò, ne aut diu otioſa eſſet manus, aut, quòd multi faciunt, actionem continuo motu conciderent.* » Ceux qui les premiers ont fait profeſſion de compoſer la déclamation » des piéces de théâtre, & de les faire » repréſenter ſur la ſcène, en ont uſé » très-ſagement quand ils ont reglé que » chaque geſte commençât avec un

(a) *Inſt. l.b.* 11, *c.* 3.

» ſens, & qu'il finit en même tems » que ce ſens-là. Ils ont eu raiſon d'in» troduire cette regle : car il eſt éga» lement meſſéant de commencer à » geſticuler avant que d'avoir ouvert » la bouche ; & de continuer à geſti» culer après avoir ceſſé de parler. » Il eſt vrai que nos Artiſans, pour » avoir voulu être trop ingénieux, ſe » ſont trompés, lorſqu'ils ont reglé que » le même tems qu'il falloit pour pro» noncer trois mots, ſeroit le tems de » la durée d'un geſte. Voilà ce qui ne » ſe fait point naturellement, & c'eſt » même ce que l'art ne peut appren» dre à bien pratiquer. Mais nos Arti» ſans ont cru qu'il falloit, à quelque » prix que ce fût, preſcrire une mé» thode qui réglât la meſure du geſte » qui déplaît également, ſoit qu'il ſoit » trop lent, ſoit qu'il ſoit trop préci» pité, & le principe qu'ils ont établi, » eſt ce qu'ils ont pû imaginer de » mieux. «

J'ai traduit le mot d'*Artifices*, dont ſe ſe ſert ici Quintilien, par *ceux qui font profeſſion de compoſer la déclamation des piéces de théâtre, & de les faire repréſenter ſur la ſcéne*, fondé ſur deux raiſons.

La premiere, c'eſt que Quintilien n'entend point ici parler des Profeſſeurs en éloquence, qu'il déſigne par d'autres noms dans ſon inſtitution. La ſeconde, c'eſt que dans le chapitre où ſe trouve le paſſage que je viens de rapporter, Quintilien parle très-ſouvent des uſages pratiqués par les Comédiens, & qu'il y appelle *Artifices* ou *Artifices pronuntiandi* ceux qui faiſoient profeſſion de faire repréſenter les piéces de théâtre. Nous apporterons ci-deſſous un de ces paſſages dans lequel Quintilien parle fort au long du ſoin qu'avoient ces *Artifices pronuntiandi*, de donner à chaque Comédien un maſque aſſortiſſant au caractere du perſonnage qu'il devoit repréſenter.

Voici encore un autre endroit de Quintilien, qui peut fournir quelque lumiere ſur les regles que l'art rithmique donnoit pour meſurer les tems des geſtes. » Chaque tems de la meſure » pris en particulier, n'aſſervit que le » récitateur obligé à prononcer quand » on lui bat un tems, la ſyllabe qu'il » doit prononcer ſous ce tems-là ; » mais le rithme aſſujetit tous les » mouvemens du corps. Il faut que

» celui qui fait les geſtes, tombe en
» cadence à la fin de chaque meſure,
» quoiqu'il lui ſoit permis de laiſſer
» paſſer quelque tems de cette meſu-
» re, ſans faire aucun geſte, & qu'il
» puiſſe mettre dans ſon jeu muet, auſſi
» ſouvent qu'il le veut, de ces ſilences
» ou de ces repos qui ſe trouvent ra-
» rement dans la partie du *Récitateur*.
» Le rithme laiſſe cette liberté au *Geſ-*
» *ticulateur*, qui ſe contente, lorſqu'il
» s'en ſert, de compter les tems qu'il
» laiſſe vuides, pour ainſi dire, &
» qu'il marque même quelquefois pour
» les compter plus ſurement, tantôt
» par un mouvement de doigt, tantôt
» par un mouvement de pied, laiſſant
» paſſer ainſi quatre ou cinq tems ſans
» faire aucun mouvement. C'eſt ce qui
» a donné lieu à dire une pauſe, *un re-*
» *pos de quatre tems*, *un ropos de cinq*
» *tems*. Outre cela, on peut, en fa-
» veur de celui qui fait les geſtes, ral-
» lentir encore ſans conſéquence le
» mouvement de la meſure; parce
» que, nonobſtant ce rallentiſſement,
» chaque ſigne, chaque frappé, &
» chaque levé que fait le Batteur de
» meſure, n'en vaut pas moins un tems,

Et quod metrum in verbis modo, rithmus etiam in corporis motu eſt. Inania quoque tempora rithmi faciliùs accipiunt, quamquam hæc & in metris accidunt. Major tamen illis licentia eſt, ubi tempora etiam animo metiuntur & pedum & digitorum ictu intervalla ſignant quibuſdam notis, atque æſtimant quot breves illud ſpatium habeat, inde Tetraſemeion & Pentaſemeion. Deinceps longiores fiunt percuſſiones: Nam Semeion tempus eſt unum (a).

Quoique le fait, comme je l'ai déja dit, ſoit certain : il ne m'eſt pas poſſible d'expliquer pleinement la méthode enſeignée par l'art rithmique, pour faire agir d'un concert ſi parfait l'Acteur qui parloit, & l'Acteur qui faiſoit les geſtes. Peut-être joignoit-on au caractere qui déſignoit le geſte que devoit faire l'Acteur, un autre caractere qui marquoit le tems que le geſte devoit durer.

Quant au mouvement dont les Anciens faiſoient autant de cas que Monſieur de Lulli, Monſieur de la Lande & nos autres bons Muſiciens François, il me paroît impoſſible que les Grecs & les Romains l'écriviſſent, pour ainſi

(a) *Inſtit. lib. 9 c. 4.*

dire, en notes, & qu'ils puſſent preſcrire par le moyen d'aucun caractere, la durée préciſe que devoit avoir chaque meſure. Il falloit que, comme nous, ils s'en rapportaſſent au goût & au jugement de celui qui battoit la meſure, à celui qui faiſoit une profeſſion particuliere de l'Art rithmique. Il eſt vrai que quelques Muſiciens modernes ont cru pouvoir trouver le ſecret d'enſeigner autrement que de vive voix, la durée que devoit avoir un air, & d'apprendre par conſéquent même à la poſtérité le mouvement dont il falloit le jouer; mais c'étoit en ſe ſervant de l'Horlogerie que ces Muſiciens prétendoient venir à bout de leur projet. Ils vouloient, par exemple, en marquant combien de ſecondes devoient durer les vingt premieres meſures de la Chaconne de Phaëton; enſeigner le mouvement dont il falloit battre la meſure de cet air de violon. Mais ſans diſcuter la poſſibilité de ce projet, je me contenterai de dire que les Anciens ne pouvoient pas même l'imaginer, parce que leur Horlogerie étoit trop imparfaite pour leur laiſſer concevoir une pareille idée. On ſçait que loin d'avoir des

Pendules à ſecondes, ils n'avoient par même d'Horloges à roue, & qu'ils ne meſuroient le tems que par le moyen des Cadrans au ſoleil, des Sables & des Clepſidres.

Nous ſçavons que les Anciens battoient la meſure ſur leurs théâtres, & qu'ils y marquoient ainſi le rithme que l'Acteur qui récitoit, l'Acteur qui faiſoit les geſtes, les Chœurs & mêmes les Inſtrumens devoient ſuivre comme une regle commune. Quintilien, après avoir dit que les geſtes ſont autant aſſujettis à la meſure, que les chants mêmes, ajoute que les Acteurs qui font les geſtes, doivent ſuivre les ſignes qui marquent les pieds, c'eſt-à-dire, la meſure qui ſe bat, avec autant de préciſion que ceux qui exécutent les modulations. Il entend par-là les Acteurs qui prononcent, & les inſtrumens qui les accompagnent. *Atqui corporis motui ſua quædam tempora, & ad ſigna pedum non minus ſaltationi quàm modulationibus adhibet ratio muſica numeros.*

Nous voyons d'un autre côté deux paſſages de celui des ouvrages de (a) Lu-

(a) *In Orcheſi.*

rien, que nous appellons en François le *Traité de la Danſe*, (*a*) & qui eſt l'éloge de l'art des Pantomimes, qu'il y avoit auprès de l'Acteur qui repréſentoit, un homme chauſſé avec des ſouliers de fer, & qui frappoit du pied ſur le Théâtre. Toutes les convenances portent donc à croire que c'étoit cet homme-là qui battoit avec le pied une meſure dont le bruit devoit ſe faire entendre de tous ceux qui devoient la ſuivre.

(a) *Voyez le diſcours ſur le Rithme de M. Burette.*

SECTION III.

De la Muſique Organique ou Inſtrumentale.

IL ſeroit inutile de traiter ici de la ſtructure des inſtrumens à vent ou à corde dont les Anciens ſe ſervoient. La matiere a été comme épuiſée, ſoit par Bartholin le fils, dans ſon Traité des Inſtrumens à vent de l'antiquité, ſoit par d'autres Sçavans, Je crois même à propos de remettre ce que j'ai à

dire concernant l'uſage que les Anciens faiſoient de leurs inſtrumens pour ſoutenir par un accompagnement les Acteurs qui déclamoient, à l'endroit de cet ouvrage où je traiterai de l'exécution de la déclamation compoſée & écrite en notes. En effet, comme une des preuves les plus convaincantes que je doive apporter pour faire voir que les Anciens compoſoient & qu'ils écrivoient en notes la ſimple déclamation théâtrale, eſt de montrer que cette déclamation étoit ſoutenue d'un accompagnement : Je ſerois obligé, lorſque je viendrai à traiter de l'exécution de cette déclamation, à faire relire les mêmes paſſages, & à répeter les mêmes réflexions dont je me ſerois déja ſervi, ſi je parlois ici de l'accompagnement. Je me bornerai donc à dire quelque choſe des compoſitions muſicales des Anciens, qui n'étoient point faites ſur des paroles, & qui ne devoient être exécutées que par des inſtrumens.

Les Anciens avoient la même idée que nous ſur la perfection de la Muſique, & ſur l'uſage qu'il étoit poſſible d'en faire. Ariſtides Quintilianus, en

parlant de pluſieurs diviſions que les Anciens faiſoient de la muſique conſidérée ſous différens égards, dit que le chant, que la muſique, par rapport à l'eſprit dans lequel elle a été compoſé, & à l'effet qu'on a voulu lui faire produire, ſe peut partager en muſique qui nous porte à l'affliction; en muſique qui nous rend gais, & nous anime; & en muſique qui nous calme en appaiſant nos agitations. Nous rapportons ci-deſſous le paſſage d'Ariſtides.

Nous avons obſervé déja dans le premier volume de cet ouvrage que les ſymphonies étoient ſuſceptibles, ainſi que le ſont les chants muſicaux compoſés ſur des paroles, d'un caractere particulier qui rendent ces ſymphonies capables de nous affecter diverſement, en nous inſpirant tantôt de la gayeté, tantôt de la triſteſſe, tantôt une ardeur martiale, & tantôt des ſentimens de dévotion: » Le ſon des inſtrumens, » écrit Quintilien, l'Auteur le plus ca» pable de rendre compte du gout de » l'antiquité, nous affecte, & bien qu'il » ne nous faſſe pas entendre aucun » mot, il ne laiſſe point de nous inſ» pirer divers ſentimens. » *Cum organis*

quibus ſermo exprimi non poteſt, affici animos in diverſum habitum ſentiamus (a).

» C'eſt en vertu des loix de la natu» re, dit dans un autre endroit l'Au» teur que nous venons de citer, que » les tons & la meſure ſont tant d'effet » ſur nous. Si cela n'étoit point, pour» quoi les chants des ſymphonies qui » ne nous font point entendre aucune » parole, pourroient-ils nous émou» voir à leur gré, ainſi qu'ils le ſçavent » faire ? Dira-t'on que c'eſt par un pur » effet du haſard, que dans les fêtes, » certaines ſymphonies échauffent l'i» magination, en mettant les eſprits en » mouvement, & que d'autres ſympho» nies les appaiſent & les calment ? N'eſt» il pas évident que ces ſymphonies ne » produiſent des effets ſi différens, que » parce qu'elles ſont d'un caractere op» poſé. Les unes ont été compoſées » pour être propres à produire un cer» tain effet, & les autres pour être » propres à produire un effet contraire. » A la guerre, lorſqu'il faut faire mar» cher les troupes en avant, les inſtru» ne jouent pas un air du même carac» tere que celui qu'ils jouent, lorſqu'il

(a) *Inſtit. lib. pr. cap. xii.*

» faut qu'elles ſe retirent. L'air que » ſonnent nos inſtrumens militaires, » quand il faut demander quartier, ne » reſſemble point à celui qu'ils ſon- « nent quand il faut aller à la charge. (a) *Naturâ ducimur ad modos, neque aliter enim eveniret ut illi quoque organorum ſoni quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus ſacris, non eâdem ratione concitant animos & remittunt, nec eoſdem modos adhibent cum bellicum eſt canendum, aut poſito genu ſupplicandum, nec idem ſignorum concentus eſt procedente ad prælium exercitu, idem receptui canente.* Comme les Anciens n'avoient point d'armes à feu dont le bruit empêchât les ſoldats d'entendre durant l'action, le ſon des inſtrumens militaires dont on ſe ſervoit à la fois pour leur faire connoître le commandement, & pour les encourager; les Anciens faiſoient ſur cette partie de la guerre, une attention & des recherches qu'il ſeroit inutile de faire aujourd'hui. Le fracas du canon & de la mouſqueterie, empêche ſouvent qu'on entende même les ſignaux que donnent pluſieurs tam-

(a) *Inſtit. lib. 9, cap. 4.*

bours ou pluſieurs trompettes qui battent, ou qui ſonnent enſemble. Les Romains ſurtout ſe piquoient d'exceller dans les airs militaires.

Quintilien, après avoir dit que de grands Généraux n'avoient pas dédaignés de jouer eux-mêmes des inſtrumens militaires, & qu'on faiſoit un grand uſage de la muſique dans les armées Lacédémoniennes, ajoute : » Les » trompettes & les cors qui ſont dans » nos Légions ſervent-ils à autre choſe ? N'eſt-il pas même permis de croire que c'eſt au talent de faire uſage » des inſtrumens de guerre, lequel nous » poſſédons ſupérieurement aux autres » nations, qu'eſt due en partie la ré» putation de la Milice Romaine. « *Duces maximos & fidibus & tibiis cecinisse traditum, & exercitus Lacedemoniorum Muſicis accenſos modis ? Quid autem aliud in noſtris Legionibus cornua ac tubæ faciunt, quorum concentus quantò eſt vehementior, tantò Romana in bellis gloria cæteris præſtat ?* (a)

Tite-Live raconte un fait très-propre à confirmer ce que dit Quintilien. Annibal ayant ſurpris la ville de Tarente

(a) *Inſtit. lib. prim. cap. 12.*

ſur les Romains, il uſa d'un ſtratagême pour empêcher la garniſon de ſe jetter dans la forteresſe de la place, & pour la faire priſonniere de guerre. Comme il avoit découvert que le quartier d'aſſemblée des Romains, en cas d'allarme imprévue, étoit le théâtre de la ville, il y fit ſonner le même air que les Romains faiſoient ſonner pour s'aſſembler : mais les Soldats de la garniſon reconnurent bientôt à la mauvaiſe maniere avec laquelle la trompette étoit embouchée, que ce n'étoit pas un Romain qui en ſonnoit, & ſe doutant bien de la ruſe de l'ennemi, ils ſe réfugierent dans la forteresſe, au lieu de ſe rendre ſur la place d'armes.

Longin parle de la muſique organique, (*a*) comme nous pouvons parler de notre muſique inſtrumentale. Il dit que les ſymphonies touchent, quoiqu'elles ne ſoient que de ſimples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainſi, des ſons qui n'ont qu'une demi-vie, que la moitié de leur être. Cet Auteur entendoit par *ſons parfaits*, auxquels il oppoſe les ſons des ſymphonies qui n'ont qu'un *être*

(a) *Traité du Sublime, chap.* 32.

imparfait, les ſons des récits en muſique, où le ſon naturel étant adapté à des mots, ſe trouve joint avec un ſon articulé. Voici ce qu'ajoute Longin au paſſage que nous venons de rapporter *Et de vrai ne voyons-nous pas que le ſon des inſtrumens à vent, remue l'ame de ceux qui les entendent, qu'il les tranſporte hors d'eux-mêmes, & qu'il les fait entrer quelquefois en une eſpece de fureur? Ne voyons-nous pas qu'il les contraint de conformer les mouvemens de leur corps au mouvement de la meſure, & qu'il leur arrache ſouvent des démonſtrations involontaires? La muſique inſtrumentale agit donc ſenſiblement ſur nous, puiſque nous lui voyons faire l'effet que le Compoſiteur a voulu qu'elle produisît. Quoique les ſons de cette muſique qui ne ſont point articulés, ne nous faſſent pas entendre des mots qui réveillent en nous des idées préciſes, néanmoins ſes ſons, ſes accords, ſon rithme excitent en nous pluſieurs ſentimens différens. Ces imitations inarticulées nous remuent autant que les phraſes d'un Orateur nous remueroient.*

Je vais encore rapporter un endroit de Macrobe qui pourroit paroître inutile, parce qu'il ne dit que la même choſe

choſe que les paſſages de Quintilien & de Longin qu'on vient de lire; mais il m'a ſemblé propre à fermer la bouche à ceux qui voudroient douter que les Anciens ſongeaſſent à tirer de la muſique toutes les expreſſions que nous voulons en tirer, & qu'ils euſſent communément de cet art la même idée qu'en avoient Lulli & la Lande. Puiſqu'on ne ſçauroit produire les ſymphonies des Anciens, perdues par l'injure des tems, nous ne ſçaurions juger du mérite de ces ſymphonies, que ſur le rapport de ceux qui les entendoient tous les jours, qui voyoient l'effet qu'elles produiſoient, & qui ſçavoient encore dans quel eſprit elles avoient été compoſées.

» Le pouvoir que le chant a ſur nous » eſt ſi grand, c'eſt Macrobe qui par- » le, qu'on fait jouer aux inſtrumens » militaires un air propre à réchauffer » le courage, lorſqu'il faut aller à la » charge; au lieu qu'on leur fait jouer » un air d'un caractere oppoſé, lorſ- » qu'il faut faire une retraite. Les ſym- » phonies nous agitent, elles nous ren- » dent gais ou inquiets, & même elles » nous font dormir. Elles nous cal-

» ment, elles nous ſoulagent même » dans les maladies du corps. « *Ita* (*a*) *denique omnis habitus animæ cantibus gubernatur, ut & ad bellum progreſſui, & item receptui canatur cantu, & excitante, & rurſus ſedante virtutem. Dat ſomnos adimitque, necnon curas immittit & retrahit, iram ſuggerit, clementiam ſuadet, corporum quoque morbis medetur.*

Comme il arrive quelquefois que les maladies du corps ſont cauſées par les agitations de l'eſprit, il n'eſt pas ſurprenant que la muſique, en ſoulageant les maux de l'eſprit, ait ſoulagé, & même qu'elle ait guéri en certaines circonſtances les maladies du corps. Que la muſique diminue, qu'elle diſſipe nos chagrins & notre mauvaiſe humeur, chacun en eſt convaincu par ſa propre expérience. Je ſçai bien que les circonſtances où la muſique peut agir avec efficacité ſur les maladies, ſont rares, & qu'il ſeroit ridicule d'ordonner des airs & des chanſons, comme on ordonne les purgations & la ſaignée. Auſſi les Auteurs anciens qui parlent des guériſons opérées par la vertu de la muſique, en parlent-ils

(c) *In ſomn. Scipion. lib.* 2, *cap.* 2.

comme de cures extraordinaires.

Enfin, comme il eſt quelquefois arrivé de nos jours des miracles de cette eſpéce, les Anciens ſont pleinement à couvert du ſoupçon d'avoir cru, concernant les guériſons dont il s'agit, ce qui n'étoit pas, ou de nous avoir débité des fables comme des hiſtoires véritables. Pour le dire en paſſant, ce point-là n'eſt pas le ſeul ſur lequel notre propre expérience les ait défendus contre l'accuſation d'impoſture ou de crédulité. Pline l'Hiſtorien n'a-t'il pas été juſtifié contre pluſieurs accuſations de cette nature, que les Critiques du ſeiziéme ſiécle avoient intentées contre lui ? Pour revenir à la guériſon de quelques maladies par la muſique ; les mémoires de l'Académie des Sciences qui ne ſont point écrits par des perſonnes qui croyent légérement, font mention ſur l'année 1702 & ſur l'année 1707, de guériſons opérées récemment par la vertu de la muſique.

On trouve dans Athenée, dans Martianus Capella, & dans pluſieurs autres Ecrivains anciens, des récits ſurprenans de tous les effets prodigieux que produiſoit la muſique des Grecs & celle

des Romains. Quelques modernes, comme Monſieur Meibomius & Monſieur Bartholin le fils, ont même ramaſſé ces faits dans leurs ouvrages. On peut donc lire à ce ſujet le Recueil de pluſieurs Auteurs anciens qui ont écrit ſur la muſique, publié & commenté par le premier; & le livre *de Tibiis veterum*, écrit par Gaſpard Bartholin. Si Monſieur le Févre de Saumur avoit pu voir ce dernier livre avant que de faire imprimer ſon commentaire ſur Térence, peut-être n'y auroit-il pas inſéré les beaux Vers Latins qu'il avoit faits contre la Flute antique, & contre ceux qui veulent entreprendre d'en expliquer la ſtructure & l'uſage.

Il eſt bon de ſe reſſouvenir, en liſant les ouvrages dont je viens de faire mention, que c'étoit ſur des Grecs ou ſur leurs voiſins que la muſique produiſoit des effets ſi merveilleux. On ſçait que les organes de l'ouie ont plus de ſenſibilité dans ces pays-là, que dans les contrées où le froid & l'humidité regnent huit mois de l'année. Comme la ſenſibilité du cœur eſt égale ordinairement à celle de l'oreille, les

habitans des pays ſitués ſur la mer Egée & ſur la mer Adriatique ſont auſſi naturellement plus diſpoſés à ſe paſſionner que nous. Il n'y a pas ſi loin de l'Iſle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord, quand il eſt en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Opéra, avec des tranſports qui paroîtroient dans ſon pays les ſaillies d'une troupe d'inſenſés.

Au contraire, nous avons du côté du Nord des voiſins qui ſont naturellement moins ſenſibles que nous au plaiſir d'entendre de la Muſique. A en juger par les inſtrumens qu'ils aiment davantage, & qui nous ſont preſque inſupportables, ſoit à cauſe du trop grand bruit qu'ils font, ſoit à cauſe de leur peu de juſteſſe & leur peu d'étendue, il faut que ces voiſins ayent déja l'oreille plus dure que nous. Trouverions-nous, communément parlant, un concert exécuté par des Trompettes placés dans le lieu même où nous mangerions, un bruit fort agréable? Aimerions-nous dans un cabinet un Clavecin dont les touches, au lieu de faire raiſonner des cordes de fil-d'ar-

chal, feroient ſonner des clochettes ? Je dis *communément*, parce qu'étant ſitués entre l'Italie & les pays dont je viens de parler, il eſt naturel que nous ayons des compatriotes qui tiennent les uns des Italiens, & les autres des peuples qui ſont à notre Septentrion.

SECTION IV.

De l'Art ou de la Muſique poëtique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée, qui n'étoit pas un chant muſical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.

ON a vu, par l'énumération & par la définition des arts muſicaux, que la muſique poëtique, priſe dans toute ſon étendue, ne faiſoit qu'un ſeul & même art parmi les Grecs; mais que parmi les Romains elle faiſoit deux arts diſtincts; ſçavoir, l'art de compoſer des vers métriques de toute ſorte de figures; & la mélopée, ou l'art de compoſer la mélodie. Comme dans notre premier volume nous avons diſcouru fort au long ſur les regles que les

Anciens ſuivoient dans la conſtruction de leurs vers, nous ne parlerons point ici du premier des arts, compris ſous le nom de muſique poëtique; & nous nous contenterons de traiter du ſecond de ces arts, de celui qui enſeignoit la compoſition de la mélodie, & le chant ou la maniere d'exécuter la mélodie.

Ariſtides Quintilianus dit, dans l'endroit de ſon ouvrage où il traite de la mélopée, qu'elle apprenoit à compoſer le chant, & qu'elle avoit des épithétes différentes, ſuivant le ton ſur lequel elles étoient compoſées. Par rapport à ce ton une mélopée s'appelloit la baſſe; l'autre, la moyenne; & la troiſiéme, la haute. *Melopœïa eſt facultas conficiendi cantum. Hujus alia eſt Hypatoïdes, alia Meſoïdes, alia Netoïdes, ſecundùm prædictas vocis proprietates* (*a*). Les Anciens ne diviſoient point comme nous, par *Octaves*, le ſyſtême général de leur muſique. Leur gamme étoit compoſée de dix-huit ſons, dont chacun avoit un nom particulier, ainſi que nous ſerons obligés de le dire dans la ſuite. Un des plus bas de ces ſons

(*a*) *Lib. prim. p.* 28.

s'appelloit *Hypaté*, & un des plus hauts s'appelloit *Nété*. Voilà pourquoi Ariſtides nomme la mélopée baſſe, *la Mélopée Hypathoïde*; & la mélopée haute, la mélopée *Nétoïde*.

Notre Auteur, après avoir donné quelques regles générales ſur la compoſition, & qui conviennent auſſi-bien aux chants, qui, pour ainſi dire, ne ſe chantent point, c'eſt-à-dire, à la ſimple déclamation, qu'aux chants muſicaux, ajoute : *Differt autém Melopœïa à Melodia, quòd hæc ſit cantûs indicium, illa habitus effectivus. Modi Melopœïæ genere quidem ſunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus eſt Netoïdes, Dithyrambicus Meſoïdes, Tragicus Hypathoïdes; ſpecie verò reperiuntur plures qui ob ſimilitudinem generalibus ſubjici poſſunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales, & Comici, & Encomiaſtici.* (a) » La différence qui eſt entre la mélo» pée & la mélodie, conſiſte en ce que » la mélodie eſt le chant même écrit » en notes; & la mélopée, l'art de le » compoſer. La mélopée peut ſe divi» ſer par rapport au ton ſur lequel elle

(a) *Lib. prim. p.* 29.

» compoſe, en mélopée Dithyrambi-
» que, en mélopée Nomique, & en
» mélopée Tragique. La mélopée No-
» mique (c'eſt, comme on le verra,
» celle dont on faiſoit uſage dans la
» publication des loix) compoſe ſur
» les tons les plus hauts; la Dithyram-
» bique compoſe ſur les tons du mi-
» lieu; & la Tragique, ſur les tons les
» plus bas. Voilà les trois genres de
» mélopée, qui peuvent ſe ſubdiviſer
» en pluſieurs eſpéces, à cauſe de quel-
» que différence qui ſe rencontre entre
» des mélopées compriſes ſous le mê-
» me genre. Telle eſt la mélopée des
» vers tendres qui comprend celle des
» Epithalames; telle eſt encore la mé-
» lopée des vers comiques, & celle des
» Panégyriques. « Ainſi la mélopée étoit la cauſe, & la mélodie l'effet. A la lettre, mélopée ſignifioit *la compoſition des chants*, de quelque nature qu'ils fuſſent; & mélodie, *des chants compoſés*. Ainſi l'on ne doit pas être ſurpris de trouver quelquefois *Mélopée*, où il auroit fallu écrire *Mélodie*. C'eſt le nom de la cauſe mis pour le nom de l'effet.

Rapportons, pour commencer l'ex-

plication du passage d'Aristides, quelques endroits du Livre que Martianus Capella a composé en latin, concernant les Lettres & la Musique (*a*). Cet Auteur est véritablement postérieur à Quintilianus Aristides; mais il a vécu avant Boëce qui le cite, & cela suffit pour le rendre d'un grand poids dans la matiere dont il est question. Suivant Capella, *Melos*, nom d'où viennent & mélopée & mélodie, signifioit la liaison du son aigu avec le son grave. *Melos est nexus acutioris & gravioris soni* (*b*). Je cite le texte de Capella, suivant les corrections qu'il y faut faire, au sentiment de M. Meibomius. Comme la simple déclamation consiste, aussi-bien que le chant proprement dit, dans une suite de tons plus graves ou plus aigus que le ton qui les a précédés, & qui sont liés avec art entr'eux, il doit y avoir de la mélodie dans la simple déclamation aussi-bien que dans le chant proprement dit; & par conséquent une espéce de mélopée qui enseigne à bien faire la liaison dont parle Capella, c'est-à-dire, à bien composer la décla-

(a) *De Nuptiis Philolog.*
(b) *In notis ad Arist. p.* 249.

mation. Rapportons de ſuite tout le paſſage où ſe trouvent les paroles qui viennent d'être citées. *Melopœïa eſt habitus modulationis effectivus, Melos autem eſt nexus acutioris vel gravioris ſoni. Modulatio eſt ſoni multiplicis expreſſio. Melopœïæ ſpecies ſunt tres, Hypathoïdes, Meſoïdes, Netoïdes. Et Hypatoïdes eſt quæ appellatur Tragica, quæ per graviores ſonos conſtat; Meſoïdes quæ Dithyrambica nominatur, quæ tonos æquales medioſque cuſtodit; Netoïdes quæ & Nomica conſuevit vocari, quæ plures ſonos ex ultimis recipit. Sunt etiam & aliæ diſtantiæ quæ tropica Mela dicuntur, aliæ Comiologica; ſed hæc aptiùs pro rebus ſubrogantur, nec ſuas magis poterunt diviſiones afferre. Hæ autem ſpecies etiam tropi dicuntur. Diſſentiunt autem Melopœïæ ipſæ modis pluribus inter ſe; Et genere, ut alia ſit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica; Specie quoque, quia alia eſt Hypathoïdes, alia Meſoïdes, alia Netoïdes; Tropis ut Dorio, Lydio, vel cæteris.* (a) » La mélopée eſt l'art de com» poſer la modulation. Le *melos* eſt la » liaiſon du ſon aigu avec le ſon gra» ve. La modulation eſt un chant va-

(a) *Vide notas Meibom. p. 359.*

» rié, composé & écrit en notes. *Il y*
» a trois espéces de mélopée. La Tra-
» gique ou l'Hypatoïde qui employe
» communément les sons les plus
» bas. La Dithyrambique ou la Mesoï-
» de qui employe les sons mitoyens,
» & dans laquelle la progression du
» chant se fait le plus souvent par des
» intervalles égaux; & la Nomique ou
» la Néthoïde, qui employe plusieurs
» sons des plus hauts. Il y a encore
» quelques espéces de mélopée, com-
» me la Comique, mais qui peuvent
» se ranger sous les trois genres dont
» il vient d'être parlé, quoique cha-
» cune espéce ait son ton propre. Ce
» n'est pas seulement à l'égard du ton,
» que les mélopées peuvent être divi-
» sées en différens genres; car si par
» rapport à ce ton, elles se partagent
» en basses, en moyennes & en hau-
» tes, elles se divisent aussi par rapport
» aux intervalles qu'elles observent,
» en Diatoniques, en Chromatiques
» & en Enarmoniques; & par rapport
» aux modes, en mélopées Phrygien-
» nes, en Doriennes, & en Lydien-
» nes.

Notre Auteur, après avoir ajouté à

te qu'on vient de lire, quelques avis ſur la compoſition, paſſe, comme ayant dit tout ce qu'il avoit à dire ſur la mélopée, à ce qu'il avoit à dire ſur le rithme.

Pour retourner à Quintilianus Ariſtides, voici ce qu'il ajoute avant que de traiter du rithme, à ce qu'il avoit déja dit de la mélopée : *Porro Melopœiæ inter ſe differunt genere, ut Chromatico, Enarmoniæ : Syſtemate, ut Hypatoïdes, Meſoïdes, Netoïdes : Tono, ut Iorius, Phrygius, Lydius : Modo, ut Nomico, Dithyrambico, Tragico : More, cùm dicimus aliam eſſe Syſtalticem, per quam triſtes animi affectus movemus ; aliam Diaſtalticem, per quam animum excitamus ; aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus.* » Les mélopées » peuvent à pluſieurs égards être divi- » ſées en des genres différens. Il y en » a qui ſont Diatoniques, d'autres » Enarmoniques, & d'autres Chroma- » tiques. Les mélopées, par rapport » au ton du ſyſtême général ſur le- » quel elles ſont compoſées, ſe parta- » gent en mélopées dont la modula- » tion eſt haute, en mélopées dont la » modulation eſt baſſe, & en mélo-

» pées dont la modulation eſt moyen-
» ne. Par rapport au mode, les unes
» ſont Prygiennes, les autres ſont Do-
» riennes, & les autres ſont Lydien-
» nes, &c. Par rapport à la maniere
» dont le mode eſt traité, les mélopées
» ſe partagent en mélopées Nomiques,
» en Tragiques & en Dithyrambiques.
» Enfin les mélopées, par rapport à l'in-
» tention du compoſiteur, par rapport
» à l'effet qu'elles veulent produire,
» ſe peuvent diviſer en mélopée Syſtal-
» tique, qui eſt celle qui nous porte
» à l'affliction ; en Diaſtaltique, qui
» eſt celle qui nous égaye l'imagi-
» nation, & qui nous anime ; & en mé-
» lopée moyenne, qui eſt la mélopée
» qui compoſe une mélodie propre à
» calmer notre eſprit en appaiſant ſes
» agitations. «

De toutes ces différentes diviſions de la mélopée conſidérées ſous diverſes faces, il n'y en a qu'une à laquelle il nous convienne de nous arrêter ici ; celle qui la partage en mélopée baſſe ou tragique, en mélopée moyenne ou dithyrambique, & en mélopée haute ou nomique, & qui par conſéquent partage auſſi les mélodies en trois

genres de même nature. Comme le dit Ariſtides Quintilianus, & comme nous l'avons déja obſervé, la mélopée étoit la cauſe, & la mélodie ſon effet. Il devoit par conſéquent y avoir autant de genre de mélodie qu'il y avoit de genre de mélopée.

Dès qu'on lit avec quelque réflexion les paſſages d'Ariſtides & de Capella, où la mélopée eſt diviſée en Nomique, en Dithyrambique & en Tragique, on voit bien que toutes leurs mélodies ne pourroient point être des chants muſicaux, & que pluſieurs d'entre elles ne devoient être qu'une ſimple déclamation. On voit qu'il n'y avoit que la mélopée Dithyrambique qui compoſât des chants proprement dits.

En premier lieu, ſuppoſé que quelques-unes des mélopées qui étoient les eſpéces du genre Tragique, compoſaſſent des chants proprement dits, on ne ſçauroit au moins diſconvenir que quelques-unes de ces eſpéces ne compoſaſſent ſeulement une ſimple déclamation. Il n'y a point d'apparence que le chant des Panégyriques, qui étoient une des eſpéces de mélodies que la mé-

le même ſecours qu'avoient, comme nous le verrons, les Acteurs qui parloient ſur le théâtre. Martianus Capella dit, en faiſant l'éloge de la Muſique, que dans pluſieurs villes de la Grece, l'Officier qui publioit les loix, étoit accompagné par un joueur de Lyre. *Quid pacis munia? Nonne noſtris cantibus celebrata? Græcarum quippe urbium multæ leges ad lyram recitabant* (a). Il ſeroit ſuperflu d'obſerver que le récitateur & le joueur d'inſtrument n'auroient pu ſe concerter, ſi la déclamation du récitateur eût été arbitraire. On voit bien qu'il falloit qu'elle fût aſſujettie, & par conſéquent compoſée. Il ne ſeroit pas impoſſible de trouver encore dans les anciens Auteurs des faits qui ſuppoſent l'uſage dont parle Capella. On voit, par exemple, dans Plutarque que lorſque Philippe, Roi de Macédoine & le pere d'Alexandre le Grand, voulut, après avoir défait les Athéniens à Chéronée, tourner en ridicule la Loi qu'ils avoient publiée contre lui, il récita ſur le champ même de la bataille, le commencement de cette loi, & qu'il la ré-

(a) *In Nupt. Philolog.*

tita comme une déclamation meſurée & aſſujettie. » Or Philippe (c'eſt Plu-» tarque qui parle) (*a*) ayant gagné la » bataille, en fut ſur l'heure ſi fort » épris de joie, qu'il ſe laiſſa aller juſ-» ques à faire quelques inſolences: » car, après avoir bien bu avec ſes » amis, il s'en alla ſur la place de la » défaite; & là il ſe prit à chanter par » moquerie le commencement du Dé-» cret qu'avoit propoſé Démoſthene, » ſuivant lequel la guerre avoit été » conclue à Athenes contre lui, hauſ-» ſant ſa voix, & battant la meſure à » chaque pied. Démoſthene fils de Dé-» moſthene Péanien, a mis en avant » ceci. Mais après, quand il fut reve-» nu de ſon yvreſſe, & qu'il eut un » peu penſé au danger où il avoit été, » les cheveux lui dreſſerent à la tête. « Diodore de Sicile (*b*) écrit que Philip-pe, après avoir pris trop de vin la journée dont nous venons de parler, fit pluſieurs choſes indécentes ſur le champ de bataille; mais que les repré-ſentations de Demadés, Athénien & l'un des priſonniers de guerre, le firent

(a) *Vie de Démoſth. ch. 5.*
(b) *Diod. Sicul. lib. 16. p. 476.*

rentrer en lui-même ; & que le repentir qu'il eut de s'être oublié, le rendit plus facile, lorſqu'il fut queſtion de traiter avec l'ennemi vaincu.

Certainement Athenes & les autres villes de la Grece qui pouvoient avoir un uſage ſemblable à celui des Athéniens, ne faiſoit point chanter leurs loix, à prendre le terme de *chanter* dans la ſignification qu'on lui donne communément dans notre langue, lorſqu'elles les faiſoient publier.

Je crois donc que des trois genres dans leſquels ſe diviſoit la mélopée conſidérée par rapport à la maniere dont elle traitoit ſon mode, il n'y en avoit qu'une, ſçavoir la Dithyrambique, qui composât des chants muſicaux ; tout au plus il y avoit quelques eſpéces de la mélodie Tragique, qui étoient des chants proprement dits. Les autres mélodies n'étoient qu'une déclamation compoſée & écrite en notes.

Comme mon opinion eſt nouvelle dans la République des Lettres, je ne dois rien omettre pour montrer que du moins je n'ai pas grand tort de la ſoutenir. Ainſi, avant que de rappor-

ter les paſſages des Auteurs Grecs ou Latins, qui, en parlant de leur muſique par occaſion, ont dit des choſes qui prouvent, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, l'exiſtence de la mélodie qui n'étoit qu'une ſimple déclamation, je prie le lecteur de trouver bon que je tranſcrive encore ici quelques endroits de ceux des anciens Auteurs qui ont traité de leur muſique dogmatiquement, & qui prouvent cette exiſtence.

M. Wallis, cet Anglois ſi célébre par ſon ſçavoir, & pour avoir été l'homme de Lettres de nos jours qui a vécu le plus longtems, fit imprimer en 1699 dans le troiſiéme volume de ſes Oeuvres Mathématiques, le Commentaire écrit en Grec par Porphyre ſur les Harmoniques de Ptolomée, & il y joignit une traduction Latine de ce Commentaire. On voit en le liſant, que la muſique des Anciens diviſoit d'abord en deux genres toutes les opérations que la voix peut faire: *Proximo ſtatim loco exhibent ipſas vocis differentias. Duplex enim eſt hujuſce motus, Continuus qui dicitur, & Diaſtematicus: Continuus quidem quo inter nos colloqui-*

mur, qui & eodem ſenſu Sermocinalis dicitur. Diaſtematicus verò quo canimus & modulamur, tibiáque & citharâ ludimus, unde Melodicus dicitur (a). L'Auteur traite enſuite de la différence qui ſe trouve entre les ſons de la voix. » Un » de ces ſons eſt continu, & c'eſt ce- » lui-là que la voix forme dans le diſ- » cours ordinaire, & qu'on appelle, à » cauſe de cela, le langage de la con- » verſation. L'autre ſon qui s'appelle » le ſon mélodique, eſt aſſujetti à des » intervalles reglés, & c'eſt le ſon que » forment ceux qui chantent, ou qui » exécutent une modulation, & qu'i- » mitent ceux qui jouent des inſtrumens » à vent ou des inſtrumens à corde. « Porphyre explique enſuite aſſez au long la différence qui ſe trouve entre ces deux eſpéces de ſons, après quoi il ajoute. » Voilà le principe que Ptolo- » mée établit au commencement de ſes » réflexions ſur l'harmonie, & qui n'eſt » autre que le principe enſeigné, géné- » ralement parlant, par les ſectateurs » d'Ariſtoxene. *Cum igitur ab Ariſtoxeneis propè omnibus hæc tradantur, ſtatim*

(a) *Porph. in Hypomnematis ad Har. Ptol. cap. prim.* p. 194.

ab initio tractationis de Harmonica Ptolemæus eadem poſtulat. Nous avons déja dit qui étoit Ariſtoxene. Ainſi cette diviſion des ſons de la voix en ſon continu, & en ſon mélodique ou en ſon gêné, aſſujetti à ſuivre dans ſa progreſſion des intervalles reglés, étoit un des premiers principes de la ſcience de la muſique. Nous allons voir à préſent que ce ſon mélodique, que la mélodie ſe ſubdiviſoit en deux eſpeces, ſçavoir, en mélodie qui étoit un chant proprement dit, & en mélodie, qui n'étoit qu'une ſimple déclamation. Martianus Capella dit: » Le ſon de la » voix ſe peut diviſer en deux genres » de ſons par rapport à la maniere dont » le ſon ſort de la bouche: ſçavoir, » en ſon continu, & en ſon diviſé par » des intervalles. Le ſon continu eſt » celui de la prononciation unie des » converſations ordinaires. Le ſon ſé» paré eſt celui de la prononciation » d'un homme qui exécute une modu» lation. Entre ces deux genres de ſons » il y a un ſon moyen, qui tient & » du ſon continu, & du ſon ſéparé. Ce » ſon moyen n'eſt pas autant interrom» pu que le chant; mais auſſi ſon écou-

» lement n'eſt pas auſſi continu que » l'eſt l'écoulement du ſon dans la pro- » nonciation ordinaire. La voix rend » ce ſon moyen, quand on prononce » ce que nous appellons *Carmen.* » (a) Or, comme nous le dirons plus bas, *Carmen* ſignifioit proprement la déclamation meſurée des vers qui ne ſe chantoient pas, à prendre le mot de chanter dans la ſignification qu'il a parmi nous. (b) *Nunc de prima voce velut de ſonitûs totius parente, dicemus. Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque diviſum. Continuum eſt velut juge colloquium : Diviſum quod in modulationibus ſervamus. Eſt & medium quod ex utroque permixtum, ac neque alterius continuum modum ſervat, nec alterius frequenti diviſione præceditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur.*

On ne ſçauroit mieux décrire notre déclamation, qui tient un milieu entre le chant muſical & la prononciation unie des converſations familieres, que la décrit Capella ſous le nom de *Son moyen.*

Je ne crois pas qu'on me reproche de

(a) *Vide Notas Meib. p. 351.*
(b) *Mart. Capella, in Nupt. Philolog. 9.*

faire

faire ſignifier ici au terme de *Modulation* le chant muſical uniquement, quoique je lui donne ailleurs une acception beaucoup plus étendue, en lui faiſant ſignifier toute ſorte de chants compoſés. Il eſt ſenſible, par l'oppoſition que Cappella fait de la *Modulation* au *Carmen*, qu'il veut employer ici le terme de modulation dans le ſens où je l'ai entendu, & qu'il veut y faire ſignifier à ce mot un chant muſical proprement dit.

Bryennius nous apprend même comment ce ſon moyen, ou la déclamation, ſe compoſoit. Cet Auteur Grec eſt un de ceux que Monſieur Wallis a inſérés avec une traduction Latine dans le troiſiéme volume de ſes Oeuvres Mathématiques. Voici ce que dit Bryennius : » Il y a deux genres de » chant ou de mélodie. L'un eſt celui » dont la prononciation ordinaire eſt » ſuſceptible, & l'autre eſt le chant » muſical. Le chant, dont la pronon- » ciation ordinaire eſt ſuſceptible, ſe » compoſe avec les accens : car natu- » rellement l'on hauſſe & l'on baiſſe » la voix en parlant. Quant au chant » proprement dit, celui dont traite

» la muſique harmonique, il eſt aſſu-
» jetti à des intervalles certains. Il ſe
» compoſe de tons & d'intervalles. «
Cela eſt dit par rapport aux regles de la muſique Diatonique, de la Chromatique & de l'Enarmonique. *Eſt autem melos, id eſt cantus, aliud Sermocinale, aliud Muſicum. Sermocinale enim eſt illud quod componitur ex vocum proſodiis; naturale enim eſt inter loquendum intendere & remittere vocem. Muſicum autem melos, de quo agit Harmonia, eſt Diaſtematicum, illud ex Phtongis & Diaſtematis compoſitum.* (a)

Il ſeroit inutile de faire obſerver ici au lecteur, que, dans la déclamation, on peut faire ſa progreſſion par les moindres intervalles dont les ſons ſoient ſuſceptibles; ce qui ne peut pas ſe faire en muſique. L'Enarmonique même n'admettoit que les quarts des tons.

Non ſeulement le paſſage de Bryennius que je viens de rapporter, nous enſeigne comment ſe compoſoit la mélopée qui n'étoit qu'une ſimple déclamation; mais il nous apprend encore comment elle pouvoit s'écrire en no-

(a) *Lib. tertio, cap. 19. de Meloپæiâ.*

tes. Avant que d'entrer dans cette diſcuſſion, il ne ſera point mal-à-propos de rapporter un paſſage de Boéce, parce qu'il y eſt dit poſitivement qu'on écrivoit en notes la déclamation auſſi-bien que le chant muſical.

» Les Muſiciens de l'antiquité, dit » Boéce, pour s'épargner la peine d'é» crire tout au long le nom de chaque » note, ont imaginé des caracteres » qui déſignaſſent chacun un ſon par» ticulier, & ils ont partagé ces mo» nogrammes par genres & par modes. » Ainſi quand un Compoſiteur veut » écrire un chant ſur des vers dont la » meſure eſt déja réglée par la valeur » des ſyllabes longues ou bréves dont » les pieds de ces vers ſont formés, il » n'a qu'une choſe à faire, qui eſt de » placer ſes notes au-deſſus des vers : » C'eſt ainſi que l'induſtrie humaine a » trouvé le moyen d'écrire, non-ſeu» lement les paroles & la déclamation, » mais encore celui d'enſeigner même » à la poſtérité, par le moyen des ca» racteres, toute ſorte de chant. « *Veteres Muſici propter compendium ſcriptionis ne integra nomina neceſſe eſſet ſemper apponere, excogitavêre notulas quaſdam, qui-*

bus verborum vocabula notarent, eaſque per genera modoſque diviſerunt, ſimul etiam hac brevitate captantes, ut ſi quando aliquod melos Muſicus voluiſſet aſcribere ſuper verſum rithmica metri compoſitione diſtentum has ſonorum notulas aſcriberet, tam miro modo reperientes ut non tantùm carmina verbaque litteris explicarent, ſed melos ipſum quod his notulis ſignaretur, in memoriam poſteritatemque durare. (a)

Boéce loue donc ici les Muſiciens des tems antérieurs, d'avoir trouvé deux inventions; la premiere, d'écrire les paroles, & ce chant qui s'appelloit *Carmen*, & qui n'étoit, comme on le verra, qu'une ſimple déclamation; la ſeconde étoit d'écrire toute ſorte de chant, c'eſt-à-dire, le chant muſical même, dont Boéce va donner les notes, quand il dit ce qu'on vient de lire. Ainſi la déclamation s'écrivoit en notes auſſi bien que le chant muſical. A en juger même par la maniere dont Boéce s'explique, les Anciens avoient trouvé l'art d'écrire en notes la ſimple déclamation, avant que de trouver l'art d'écrire en notes la muſique. Le

(a) *De Muſic. lib. cap. 1.*

premier étoit, comme on va le voir, plus facile que l'autre : & la raiſon porte à croire que de deux arts qui ont à peu près le même objet, celui dont la pratique eſt la plus aiſée, a été trouvé le premier. Voyons préſentement quelle étoit la maniere dont la déclamation s'écrivoit en notes, & quelle étoit la maniere dont s'écrivoit auſſi en notes le chant proprement dit, ou le chant muſical. On en comprendra mieux le ſens du paſſage de Boéce.

Suivant Bryennius, la déclamation ſe compoſoit avec les accens, & par conſéquent on devoit ſe ſervir pour l'écrire en notes, des caracteres mêmes qui ſervoient à marquer ces accens. Or les Anciens avoient huit ou dix accens, & autant de caracteres différens pour les marquer.

Sergius, ancien Grammairien Latin, compte huit accens, qu'il définit les marques d'une inflexion de voix, & qu'il appelle les aides du chant. (*a*) *Tenores ſive accentus dicti ſunt qui naturalem uniuſcujuſque ſermonis in vocem noſtræ elationis tenorem ſervant. Dictus autem accentus eſt quaſi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.*

(a) *Comm. in Art. Donat.*

Priſcien, un autre Grammairien Latin, & qui vivoit à la fin du cinquiéme ſiécle, dit dans ſon Traité des accens, que l'accent eſt la loi; qu'il eſt la regle certaine qui enſeigne comment il faut relever ou abaiſſer la voix dans la prononciation de chaque ſyllabe. (a) *Accentus namque eſt certa lex & regula ad elevandam & deprimendam ſyllabam uniuſcujuſque partis orationis.* Notre Auteur dit enſuite qu'il y a dix accens dans la langue latine, & il donne en même tems le nom de chaque accent, & la figure dont on ſe ſervoit pour le marquer. *Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum exiſtimavi pernotare.* Leurs noms ſont: *Acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diaſtola, apoſtrophos, daſæa, pſyle.* On peut voir dans le livre que je cite, la figure propre à chaque accent. Iſidore de Seville (b) écrit la même choſe.

Comme originairement les Latins (c) n'avoient que trois accens, l'aigu, le grave & le circonflexe; comme les au-

(a) *Fol. 133. verſo.*
(b) *Iſid. Orig. lib. prim. cap. 19.*
(c) *Quint. Inſt. lib. prim. cap. 9.*

tres n'auront été trouvés qu'en différens tems, & qu'il ſe peut faire encore que quelques accens nouvellemens inventés n'ayent point été généralement reçus, on ne doit pas être ſurpris que des Grammairiens, les uns en comptaſſent huit ſeulement, quand les autres en comptoient juſqu'à dix. Mais ces Auteurs s'accordent ſur leur uſage. Iſidore de Séville dit encore dans ſes Origines, que les accens s'appelloient en Latin *tons* ou *teneurs*, parce qu'ils marquoient une augmentation de la voix & des repos. (a) *Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt, quia ibi ſonus creſcit & deſinit.*

Malheureuſement nous n'avons point l'ouvrage dans lequel Priſcien s'étoit réſervé de traiter au long de tous les uſages qu'on faiſoit des accens. *Sed nos locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus neceſſarius, eſt tranſeamus; cujus rei myſterium, Deo præbente vitam, latiùs tractemus.* Cet ouvrage que nous n'avons point, ſoit qu'il n'ait jamais été compoſé, ſoit qu'il ſe ſoit perdu, nous auroit enſeigné apparemment

(a) *Iſid. Orig. lib. prim. c.* 18.

l'uſage qu'en faiſoient les compoſiteurs de déclamation. Ce qu'écrit Iſidore dans ſes Origines ſur les dix accens des Romains, ne ſupplée pas au Traité de Priſcien qui nous manque.

Je conçois qu'un compoſiteur de déclamation ne faiſoit autre choſe que de marquer ſur les ſyllabes, qui, ſuivant les regles de la Grammaire, devoient avoir des accens, l'accent aigu, grave ou circonflexe, qui leur étoit propre en vertu de leurs lettres; & que par rapport à l'expreſſion, il marquoit ſur les ſyllabes vuides, en s'aidant des autres accens, le ton qu'il jugeoit à propos de leur donner, afin de ſe conformer au ſens du diſcours. Que pouvoient marquer tous ces accens, ſi ce n'eſt différens hauſſemens, & différens abaiſſemens de la voix? On faiſoit de ces accens à peu près le même uſage que les Juifs font aujourd'hui de leurs accens muſicaux, en chantant les Pſeaumes à leur maniere, ou, pour mieux dire, en les déclamant.

Il n'y a guéres de déclamation qu'on ne puiſſe écrire en notes avec dix caracteres différens, dont chacun mar-

queroit une inflexion de voix particuliere ; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens, en même tems qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit preſque perſonne qui n'entendît cette eſpéce de notes. Dans cette ſuppoſition, il n'y avoit rien de plus facile à comprendre que la mécanique de la compoſition & de l'exécution de la déclamation des Anciens. Saint Auguſtin aura eu raiſon de dire qu'il n'en traiteroit point, parce que c'étoit des choſes connues du Comédien le plus chétif. La meſure étoit, pour ainſi dire, inhérente aux vers. Le Compoſiteur n'avoit qu'à les accentuer & à preſcrire le mouvement de la meſure, après avoir fourni au joueur d'inſtrumens qui devoit accompagner, une partie des plus ſimples, & très-facile exécuter.

Quant à la mélodie, qui étoit un chant proprement dit, nous ſçavons préciſément comment elle s'écrivoit. Le ſyſtême général, ou, comme l'appelle Boéce, la *conſtitution* de la muſique des Anciens étoit diviſée, ſuivant Martianus Capella (*a*), en dix-

(*a*) *De Nupt. Philolog.*

huit ſons, dont chacun avoit ſon nom particulier. Il n'eſt pas queſtion d'expliquer ici que quelques-uns de ces ſons pouvoient être au fond les mêmes. On appelloit l'un *Proſtambemenos*, *&c.* Afin, comme le dit Boéce, de n'écrire point tout au long le nom de chaque ſon au-deſſus des paroles, ce qui auroit été même impoſſible, on avoit inventé des caracteres ou des eſpéces de figures qui marquoient chaque ton. Ces figures s'appelloient *ſemeïa* ou ſignes. Le mot de *ſemeïa* ſignifie bien toute ſorte de ſignes en genéral; mais on en avoit fait le nom propre des notes ou des figures, dont il eſt ici queſtion. Toutes ces figures étoient compoſées d'un monogramme formé de la premiere lettre du nom particulier de chacun des dix-huit ſons du ſyſtême général. Nos dix-huit lettres initiales, bien que quelques-unes fuſſent les mêmes, étoient deſſinées de maniere qu'elles formoient des monogrammes, qu'on ne pouvoit pas prendre l'un pour l'autre. Boéce nous a donné la figure de ces monogrammes.

Iſaac Voſſius indique encore dans celui de ſes livres dont nous avons dé-

ja parlé (*a*), pluſieurs ouvrages des Anciens, où l'on peut voir comment, de leur tems, les chants muſicaux s'écrivoient en notes. Meibomius parle encore de cette matiere en différens endroits de ſon recueil, d'anciens Auteurs qui ont écrit ſur la muſique, & principalement dans ſa Préface, où il donne le chant du *Te Deum*, écrit ſuivant la tablature antique & en notes modernes. Ainſi je me contenterai de dire que les ſignes, que les *ſemeïa*, qui ſervoient dans la muſique vocale, auſſi-bien que ceux qui ſervoient dans la muſique inſtrumentale, s'écrivoient au-deſſus des paroles, & qu'ils y étoient rangés ſur deux lignes, dont la ſupérieure étoit pour le chant, comme l'inférieure pour l'accompagnement. Ces lignes n'avoient guéres plus d'épaiſſeur que des lignes d'écriture ordinaire. Nous avons même encore quelques manuſcrits Grecs où ces deux eſpéces de notes ſe trouvent écrites, ainſi que je viens de l'expoſer. On en a tiré (*b*) les Hymnes à Calliope, à

(a) *De Poëm. Cant. p.* 90.

(b) *Hiſt. de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq, pag.* 162 *des Mém.*

Nemeſis & à Apollon, auſſi-bien que la ſtrophe d'une des Odes de Pindare que M. Burette nous a données avec la note antique & la note moderne.

On s'eſt même ſervi des caracteres inventés par les Anciens, pour écrire les chants muſicaux juſques dans le onziéme ſiécle, que Gui d'Arezzo trouva l'invention de les écrire, comme on le fait aujourd'hui, avec des notes placées ſur différentes lignes, de maniere que la poſition de la note en marque l'intonation. Ces notes ne furent d'abord que des points où il n'y avoit rien qui en marquât la durée; mais Jean de Meurs né à Paris, & qui vivoit ſous le regne du Roi Jean *a)* trouva le moyen de donner à ces points une valeur inégale par les différentes figures de rondes, de noires, de croches, de doubles croches & autres qu'il inventa, & qui ont été adoptées par les Muſiciens de toute l'Europe. Ainſi l'art d'écrire la Muſique, comme nous l'écrivons aujourd'hui, eſt due à la France auſſi-bien qu'à l'Italie.

Il réſulte donc de ce qui vient d'ê-

(a) En 1351.

tre expoſé, que des trois genres de mélopée, il y en avoit une, ſçavoir, la Dithyrambique ou *Meſoïdes*, qui compoſoit des chants muſicaux; mais que les deux autres, ſçavoir, la Tragique généralement parlant, & la Nomique, compoſoient de la déclamation.

Je ne traiterai point ici de la mélodie Dithyrambique, quoique beaucoup plus approchante de la ſimple déclamation, que la muſique d'à-préſent, & je m'en tiens à ce qu'en a écrit le ſçavant homme (*a*) qui a traité ce ſujet.

Quant à la mélodie qui n'étoit qu'une déclamation compoſée, je n'ai rien à dire, concernant la Nomique ou Légale, de plus que ce que j'en ai dit. Quant à la mélodie Tragique, je vais en parler plus particulierement, & même aſſez au long, pour confirmer ce que j'ai écrit déja touchant ſon exiſtence, par des faits qui la rendent indubitable, en montrant que bien que la mélodie théâtrale des Anciens ſe composât & s'écrivît en notes, elle

(a) *M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettr. tome cinq de l'Hiſt. de cette Acad.*

n'étoient pas néanmoins un chant proprement dit. C'eſt faute d'avoir eu cette notion de la mélodie théâtrale, & pour l'avoir crue un chant muſical, comme pour n'avoir pas compris que la *Saltation* n'étoit point une danſe à notre maniere, mais une ſimple *Geſticulation*, que les Commentateurs ont ſi mal expliqué les Auteurs anciens qui parlent de leur Théâtre. Ainſi je ne puis appuyer ſur trop de preuves, une opinion toute nouvelle concernant la mélopée Tragique, & la mélodie Tragique. J'en uſerai de même à l'égard de mon ſentiment ſur la *Saltation* antique, lorſque je viendrai à traiter de la muſique hypocritique. Il eſt auſſi un ſentiment tout nouveau.

SECTION V.

Explication de pluſieurs endroits du ſixiéme Chapitre de la Poëtique d'Ariſtote. Du chant des Vers Latins ou du Carmen.

JE ne crois pas pouvoir mieux faire pour confirmer ce que j'ai déja dit concernant la mélopée & la mélodie Tragique des Anciens, que de montrer qu'en ſuivant mon ſentiment, on comprend très-diſtinctement le ſens d'un des plus importans paſſages de la poëtique d'Ariſtote, que les Commentaires n'ont fait juſqu'ici que rendre inintelligible. Rien ne prouve mieux la vérité d'un principe, que de voir ſon application rendre clairs des paſſages très-obſcurs ſans cette lumiere. Voici ce paſſage ſuivant la traduction latine de Daniel Henſius (a), à laquelle je n'ai changé que deux mots pour la rendre plus conforme au Texte. *Tragedia ergo eſt abſolutæ & quæ juſtam mæ-*

(a) *Capite ſexto.*

gnitudinem habeat actionis, imitatio, ſermone conſtans ad voluptatem facto, ita ut ſingula genera in ſingulis partibus habeant locum, utque non enarrando, ſed per miſericordiam & metum ſimilium perturbationum inducat. Per ſermonem autem factum ad voluptatem, eum intelligo qui Rithmo conſtat, Harmoniâ & Metro. Addidi autem ut ſingula genera ſeorſim . . . . quia nonnulla Metris ſolummodo, nonnulla verò Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium neceſſe erit partem aliquam Tragediæ eſſe ornatum externum: at interim MELOPÆIAM *& dictionem, his enim in Tragedia imitantur. Dictionem jam dico ipſam Metrorum compoſitionem:* MELOPÆIAM *verò cujus vim ſatis omnes intelligunt.* » La Tragédie eſt l'imita-
» tion d'une action entiére & de quel-
» qu'étendue. Cette imitation ſe fait
» ſans le ſecours de la narration &
» dans un langage préparé pour plaire,
» mais dont les divers agrémens éma-
» nent de ſources différentes. La Tra-
» gédie met donc ſous les yeux les ob-
» jets même dont elle prétend ſe ſer-
» vir pour exciter la terreur & la
» compaſſion, ſentimens ſi propres à

» purger les paſſions. Par langage pré-
» paré pour plaire, j'entens des phra-
» ſes réduites & coupées par meſures,
» aſſujetties à un rithme, & qui ſont
» harmonie. J'ai dit que les divers
» agrémens du langage des Tragédies,
» émanoient de ſources différentes,
» parce qu'il y a de ces beautés qui ne
» réſultent que du métre, au lieu que
» d'autres réſultent de la mélodie. Com-
» me l'imitation tragique s'exécute ſur
» un théâtre, il faut joindre encore à
» la diction & à la mélopée des orne-
» mens étrangers. On voit bien que
» j'entens ici par diction les vers mê-
» mes. Quant à la mélopée, tout le
» monde connoît quel eſt ſon pou-
» voir. «

Examinons d'où procédoient ces beautés du langage préparé pour plaire, dont il eſt fait ici mention: & nous trouverons qu'elles n'étoit pas l'ouvrage d'un ſeul, mais de pluſieurs arts muſicaux; & par conſéquent qu'il n'eſt pas ſi difficile de bien entendre l'endroit de ce paſſage, qui dit qu'elles émanoient de ſources différentes. Commençons par le métre & par le rithme que doit avoir le langage préparé pour plaire.

On ſçait bien que les Anciens n'avoient point de piéces dramatiques en proſe : elles étoient toutes écrites en vers. Ariſtote ne veut donc ſignifier autre choſe, en diſant que la diction doit être coupée par meſures, ſi ce n'eſt que la meſure du vers qui étoit l'ouvrage de l'art poëtique, devoit ſervir de meſure dans la déclamation. Quant au rithme, c'étoient les pieds des vers qui ſervoient à régler le mouvement de la meſure dans la récitation des vers. C'eſt même par cette raiſon qu'Ariſtote dit dans le chapitre quatriéme de ſa Poëtique, que les métres ſont les portions du rithme, c'eſt-à-dire, que la meſure réſultante de la figure des vers, doit dans la récitation, regler le mouvement. Perſonne n'ignore qu'en pluſieurs occaſions les Anciens employoient dans leurs piéces Dramatiques des vers de différentes figures. Ainſi celui qui battoit la meſure ſur le théâtre étoit aſtreint à marquer les tems de la déclamation, ſuivant la figure des vers qu'on récitoit, comme il preſſoit ou rallentiſſoit le mouvement de cette meſure, ſuivant le ſens exprimé dans ces mêmes

vers, c'eſt-à-dire, ſuivant les principes qu'enſeignoit l'art rithmique. Ariſtote a donc raiſon de dire que la beauté du rithme ne venoit pas de la même cauſe qui produiſoit les beautés d'harmonie & les beautés de mélopée. C'étoit du choix des pieds qu'avoit fait le Poëte, par rapport au ſujet exprimé dans ſes vers, que naiſſoit la beauté ou la convenance de la meſure, & par conſéquent celle du rithme.

Quant à l'harmonie, les Acteurs des Anciens étoient, ainſi que nous le verrons tantôt, accompagnés par quelque inſtrument dans la déclamation; & comme l'harmonie naît de la rencontre des ſons des parties différentes, il falloit que la mélodie qu'ils récitoient, & la baſſe continue qui les ſoutenoit, allaſſent bien enſemble. Or ce n'étoit point la muſique métrique, ni la muſique rithmique, qui enſeignoit la ſcience des accords: c'étoit la muſique harmonique. Ainſi notre Auteur a raiſon de dire que l'harmonie, une des beautés de ſon langage préparé pour plaire, ne couloit point des mêmes ſources que la beauté réſultante de la diction. La beauté réſultante de la diction ve-

noit des principes de l'art poëtique, comme de ceux de l'art métrique & de l'art rithmique ; au lieu que la beauté réſultante de l'harmonie procédoit des principes de la muſique harmonique. Les beautés de la mélodie couloient encore d'une ſource particuliere, je veux dire du choix des accens, ou des tons convenables aux paroles, & propres par conſéquent à toucher le ſpectateur. C'étoient donc des ſources différentes que venoient les beautés du langage préparé pour plaire. Ainſi, c'eſt avec raiſon qu'Ariſtote dit que ces beautés naiſſoient ſéparément, & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, que leurs berceaux étoient différens.

D'autres paſſages du ſixiéme chapitre de la Poëtique d'Ariſtote rendront encore plus claire l'explication qu'on vient de lire. Quelques lignes après l'endroit dont il queſtion, notre Auteur écrit: *Quare omnis Tragediæ partes eſſe ſex neceſſe eſt, quæ ad qualitatem faciunt illius. Hæ ſunt autem, fabula, mores, dictio, ſententiæ, melopœia & apparatus.* » Il faut donc ſix choſes pour faire » une Tragédie, ſçavoir, la fable ou » l'action, les mœurs, les maximes, la

» diction, la mélopée & l'appareil de » la répréſentation. « Ariſtote nomme ici la cauſe pour l'effet, en diſant mélopée au lieu de dire mélodie. Notre Auteur dit encore à la fin de ce chapitre, & après avoir diſcouru ſommairement ſur la fable, les mœurs, les maximes, la diction & la mélodie de la Tragédie: « De ces cinq parties, » celle qui fait le plus d'effet, c'eſt la mé» lopée. L'appareil de la repréſentation » fait auſſi un ſpectacle impoſant; mais » il n'eſt point auſſi difficile d'y réuſſir » que dans la compoſition. D'ailleurs la » Tragédie a ſon eſſence & ſon mérite » indépendamment des Comédiens & » du théâtre. « *Harum vero quinque partium maximè oblectat melopœïa. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragediæ quippe natura & virtus etiam extra certamen & ſine hiſtrionibus conſiſtit.* Ariſtote ajoute à cela: *Præterea in apparatu concinnando potius artificis qui eum conficit quàm induſtria verſatur.* » Outre ce » que j'ai dit, le Décorateur a ordi» nairement plus de part que le Poëte, » dans l'ordonnance de l'appareil de la » ſcène. »

Ainſi l'Auteur étoit chargé, comme Orateur, d'inventer la fable ou l'action de ſa piéce; de donner, comme Philoſophe, à ſes perſonnages les mœurs & les caracteres convenables, & de leur faire débiter de bonnes maximes. En qualité de Poëte, l'Auteur étoit chargé de faire des vers bien meſurés, d'en preſcrire le mouvement plus ou moins vîte, & d'en compoſer la mélodie dont dépendoit en grande partie le ſuccès de la Tragédie. Pour être ſurpris de ce que dit Ariſtote ſur l'importance de la mélopée, il faudroit n'avoir jamais vu repréſenter des Tragédies; & pour être étonné qu'il charge le Poëte de la compoſition de la mélodie, il faudroit avoir oublié ce que nous avons remarqué, & promis de prouver, comme nous le ferons ci-deſſous; ſçavoir, que les Poëtes Grecs compoſoient eux-mêmes la déclamation de leurs piéces, au lieu que les Poëtes Romains ſe déchargeoient de ce travail ſur les Artiſans qui, n'étant ni Auteurs ni Comédiens, faiſoient profeſſion de mettre au théâtre les ouvrages dramatiques. Nous avons même obſervé que c'é-

toit par cette raiſon-là que Porphyre ne faiſoit qu'un art de la compoſition des vers & de la compoſition de la mélodie, lequel il appelloit l'art poëtique pris dans toute ſon étendue, parce qu'il avoit eu égard à l'uſage des Grecs ; au-lieu qu'Ariſtides Quintilianus qui avoit eu égard à l'uſage des Romains, comptoit dans ſon énumération des arts muſicaux, l'art de compoſer les vers, & l'art de compoſer la mélodie, pour deux arts diſtincts.

Voici ce qu'a écrit, au ſujet des endroits de la Poëtique d'Ariſtote que nous avons tâché d'expliquer, un des derniers Commentateurs de cet ouvrage (*a*) dans ſes remarques ſur le ſixéme chapitre. » Si la Tragédie peut » ſubſiſter ſans vers, elle le peut encore plus ſans muſique. Il faut même avouer que nous ne comprenons pas bien comment la muſique a pu jamais être conſidérée comme faiſant en quelque ſorte partie de la Tragédie ; car s'il y a rien au monde qui paroiſſe étranger & contraire même à une action tragique, c'eſt le chant : N'en déplaiſe aux Inventeurs de

(a) *Dacier, Poëtiq. d'Ariſt. p.* 81.

» Tragédies en muſique, poëmes auſſi
» ridicules que nouveaux, & qu'on
» ne pourroit ſouffrir, ſi l'on avoit le
» moindre gout pour les piéces de
» théâtre, ou que l'on n'eût pas été
» enchanté & ſéduit par un des plus
» grands Muſiciens qui ayent jamais
» été. Car les Opéra ſont, ſi je l'oſe
» dire, les groteſques de la Poëſie ;
» d'autant plus inſupportables, qu'on
» prétend les faire paſſer pour des
» ouvrages réguliers. Ariſtote nous
» auroit donc bien obligé de nous
» marquer comment la muſique a pu
» être jugée néceſſaire à la Tragédie.
» Au lieu de cela, il s'eſt contenté
» de dire ſimplement, *que toute ſa for-*
» *ce étoit connue* : ce qui marque ſeu-
» lement que tout le monde étoit
» convaincu de cette néceſſité, &
» ſentoit les effets merveilleux que
» le chant produiſoit dans ces poë-
» mes, dont il n'occupoit que les in-
» termedes. J'ai ſouvent tâché de com-
» prendre les raiſons qui obligeoient
» des hommes auſſi habiles & auſſi
» délicats que les Athéniens, d'aſſo-
» cier la muſique & la danſe aux ac-
» tions tragiques ; & après bien des

» recherches

» recherches pour découvrir comment il » leur avoit paru naturel & vraiſembla- » ble qu'un chœur qui repréſentoit les » ſpectateurs d'une action danſât & » chantât ſur des événemens ſi touchans » & ſi extraordinaires, j'ai trouvé » qu'ils avoient ſuivi en cela leur na- » turel, & cherché à contenter leur » ſuperſtition. Les Grecs étoient les » hommes du monde les plus ſuperſti- » tieux & les plus portés à la danſe & » à la muſique, & l'éducation fortifioit » cette inclination naturelle. «

Je doute fort que ce raiſonnement excusât le goût des Athéniens, ſuppoſé que la muſique & la danſe, dont il eſt parlé dans les Auteurs anciens, comme d'agrémens abſolument néceſſaires dans la repréſentation des tragédies, euſſent été une danſe & une muſique pareilles à notre danſe & à notre muſique; mais, comme nous l'avons déja vu, cette muſique n'étoit qu'une ſimple déclamation; & cette danſe, comme nous le verrons, n'étoit qu'un geſte étudié & aſſujetti. Ainſi ce ne ſont pas les Athéniens qui ont beſoin ici d'être excuſés.

Il eſt vrai que M. Dacier n'eſt pas

le ſeul qui ſe ſoit mépris ſur cette ma
tiere-là ; ſes devanciers s'étoient trom
pés comme lui. Je dirai la même choſe
de M. l'Abbé Gravina, qui, pour
avoir ſuppoſé que la mélopée des piéces de théâtre étoit un chant muſical & la *Saltation* une danſe à notre maniere, a fait dans ſon livre *de la Tragédie antique* (*a*), une deſcription du théâtre des Anciens, à laquelle on ne comprend rien.

Il eſt vrai qu'Ariſtote appelle *Muſique* dans le vingt-ſixiéme chapitre de ſa Poëtique (*b*), ce qu'il avoit appellé mélopée dans ſon ſixiéme chapitre. *Neque parvus prætereà Tragediæ ex muſica & apparatu cumulus accedit, quibus validiſſimè conciliatur voluptas.* » La Tragédie ne tire pas un avantage médiocre de la muſique & de l'appareil » de la repréſentation, qui font tant » de plaiſir. « Mais c'eſt que l'art de compoſer cette mélodie, qui devoit régner dans toute la piéce, puiſqu'elle n'étoit pas moins eſſentielle que les mœurs, étoit un des arts muſicaux.

Cet Auteur ſe demande encore à lui-

(a) *Imprimé en 1715.*
(b) *Poët. cap. 26.*

même dans un autre ouvrage (*a*), pourquoi le chœur ne chante pas dans les Tragédies ſur le mode Hypodorien, ni ſur le mode Hypophrygien, au lieu qu'on ſe ſert ſouvent de ces deux modes dans les rôles des perſonnages, principalement ſur la fin des Scénes, & lorſque ces perſonnages doivent être dans l'excès de la paſſion. Il répond à cette queſtion, que ces deux tons ſont propres à l'expreſſion des paſſions emportées des hommes d'un grand courage, ou des Héros qui ſont ordinairement les premiers rôles dans les Tragédies, au lieu que les Acteurs qui compoſent le chœur, ſont ſuppoſés être des hommes d'une condition ordinaire, & dont les paſſions ne doivent point avoir ſur la ſcène le même caractere que celles des Héros. En ſecond lieu, continue Ariſtote, comme les Acteurs du chœur ne prennent point aux événemens de la piéce, le même intérêt qu'y prennent les principaux perſonnages, il s'enſuit que le chant du chœur doit être moins animé & plus mélodieux que celui des acteurs principaux. Voilà donc pourquoi, con-

(*a*) *Prov. 19. lib. 49.*

clut Ariſtote, les chœur ne chantent point ſur le mode Hypodorien, ni ſur le mode Hypophrygien.

Le lecteur peut voir dans le Dictionnaire de Muſique fait par Monſieur Broſſard, l'explication des modes de la muſique des Anciens. On ne ſçauroit dire plus poſitivement que le dit Ariſtote dans le dernier paſſage, que tout ce qui ſe récitoit ſur le théâtre, étoit aſſujetti à une mélodie compoſée, & qu'il n'étoit pas libre aux Acteurs des Anciens, comme aux nôtres, de débiter les vers de leurs rôles ſur le ton, ni avec les inflexions & les ports de voix qu'ils jugent à propos d'employer.

Il n'eſt pas bien certain véritablement qu'Ariſtote ait rédigé lui-même par écrit ſes problêmes; mais il doit ſuffire que cet ouvrage ait été compoſé par ſes diſciples, & qu'il ait toujours été regardé comme un des monumens de l'antiquité, & comme étant compoſé par conſéquent, quand les théâtres des Grecs & des Romains étoient encore ouverts.

Comme les tons ſur leſquels on déclame, ſont différens les uns des au-

tres, ainſi que les tons ſur leſquels nous compoſons notre muſique, la déclamation compoſée devoit ſe faire néceſſairement ſur différens modes. Il devoit y avoir des modes qui convinſſent mieux que d'autres modes, à l'expreſſion de certaines paſſions, comme il y a des modes dans notre muſique plus propres que d'autres, à les bien exprimer.

Ce que les Grecs appelloient mélodie tragique, les Romains l'appelloient quelquefois *Carmen*. Ovide qui étoit un Poëte Latin, & qui par conſéquent ne compoſoit pas lui-même la déclamation de ſes piéces dramatiques, dit dans une même phraſe où il parle d'un de ſes ouvrages qu'on repréſentoit ſur le théâtre avec ſuccès, *notre Carmen & mes vers.*

Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro,
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis. (a)

Ovide dit *noſtra Carmina*, parce qu'il n'y avoit que le rithme & le métre de la déclamation qui fuſſent de lui. La mélodie de la déclamation appartenoit à un autre. Mais Ovide dit mes vers,

(a) *Triſt. lib. 5. El. 7.*

meos verſus, parce que les penſées, l'expreſſion, en un mot ; les vers conſidérés ſur le papier, étoient entierement de lui.

Ce qui achevera de montrer que le *Carmen* comprenoit, outre le vers, quelque choſe d'écrit au-deſſus du vers, pour preſcrire les inflexions de voix qu'il falloit faire en les récitant ; ce ſera un paſſage de Quintilien, l'Auteur le plus grave qu'on puiſſe citer ſur cette matiere. Il dit poſitivement que les anciens vers des Saliens avoient un *carmen*. Voici ſes paroles. *Verſus quoque Saliorum habent carmen, quæ cum omnia ſint à Rege Numa inſtituta, faciunt manifeſtum ne illis quidem qui rudes ac bellicoſi videntur, curam Muſices quantam illa recipiebat ætas, defuiſſe.* (a) Les vers des Prêtres Saliens ont leur chant affecté ; & comme leur inſtitut vient du Roi Numa, ce chant montre que les Romains, tous féroces qu'ils étoient alors, ne laiſſoient pas d'avoir déja quelque connoiſſance de la Muſique. Comment ce chant auroit-il été tranſmis depuis le tems de Numa juſqu'au tems de Quintilien, s'il n'eût

(a) *Inſt. lib. prim. c.* 12.

point été écrit en notes ; & d'un autre côté, s'il étoit un chant muſical, pourquoi Quintilien l'appelle-t'il *carmen* ? Ignoroit-il que ſes contemporains donnoient tous les jours, quoiqu'abuſivement, le nom de *carmen* à des vers qui ne ſe chantoient pas, dont la déclamation étoit arbitraire, & dont les Anciens appelloient la récitation une *lecture*, parce que celui qui les liſoit, n'étoit aſtreint qu'à ſuivre la quantité, & qu'il étoit le maître de faire, en les récitant, telles inflexions de voix qu'il jugeoit à propos. Pour citer un contemporain de Quintilien, Juvenal dit à un de ſes amis qu'il invite à ſouper que durant le repas on lira quelque choſe des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Enéide. Celui qui lira, n'eſt pas, ajoute Juvenal, un lecteur bien merveilleux ; mais qu'importe : de pareils vers font toujours un grand plaiſir.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altiſoni dubiam facientia carmina palmam;
Quid refert tales verſus quâ voce legantur. (a)

Dans un autre endroit, Juvenal appelle

(a) *Juv. Sat.* 12.

encore *carmina* la ſimple récitation des vers Hexamettres de la Thébaïde de Stace, que Stace devoit lire lui-même & prononcer à ſon gré.

Curritur ad vocem jucundam & carmen amicæ
Thebaïdos lætam fecit cum Statius urbem.
Promiſitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur. (a)

Or, comme Quintilien s'explique dogmatiquement dans l'endroit qui vient d'être cité, il ſe feroit bien donné de garde de ſe ſervir du terme *carmen* pour dire un chant muſical, & d'employer ce mot dans un ſens auſſi oppoſé à la ſignification abuſive que l'uſage lui donnoit. Mais *carmen* originairement ſignifioit autre choſe, & d'ailleurs il étoit le mot propre pour ſignifier la déclamation, & déterminé encore à ſa premiere & véritable acception, par l'endroit même où il étoit employé. Enfin l'expreſſion *verſus habent carmen* ne laiſſe aucun doute ſur la ſignification que doit avoir le mot *carmen* dans le paſſage de Quintilien, & dans les vers d'Ovide.

(a) *Juv. Sat.* 7.

Les Modernes croyant que *carmen* eût toujours la ſignification abuſive qu'il a dans les vers de Juvenal qui viennent d'être rapportés, & où il veut dire ſimplement des vers, la ſignification propre de ce mot leur a échappé; & faute d'en avoir eu l'intelligence, ils n'ont pas connu que les Anciens avoient une déclamation compoſée, & qui s'écrivoit en notes, ſans être pour cela un chant muſical. Un autre mot mal interpreté, a beaucoup encore contribué à cacher aux Auteurs modernes l'exiſtence de cette déclamation. J'entends parler du terme *cantus* & de tous ſes dérivés. Les Critiques modernes ont donc entendu *cantus*, comme s'il ſignifioit toujours un chant muſical, quoique dans pluſieurs endroits il veuille dire ſeulement un chant en général, une récitation aſſujettie à ſuivre une mélodie écrite en notes: Ils ont entendu *canere* comme s'il ſignifioit toujours ce que nous appellons proprement *chanter*. De-là principalement eſt venue l'erreur qui leur a fait croire que le chant des piéces dramatiques des Anciens étoit un chant proprement dit, parce que les Auteurs

anciens ſe ſervent uniquement des termes de *chant* & de *chanter*, lorſqu'ils parlent de l'exécution de ces piéces. Ainſi, avant que d'appuyer mon ſentiment par de nouvelles preuves tirées de la maniere dont la déclamation compoſée s'exécutoit ſur le théâtre des Anciens, je crois qu'il eſt à propos de faire voir que le mot de *chant* ſignifioit en Grec comme en Latin, non-ſeulement le chant muſical, mais auſſi toute ſorte de déclamation, même la ſimple récitation; & que par conſéquent on ne doit pas inférer de ce qu'il eſt dit dans les anciens Auteurs, que les Acteurs chantoient; que ces Acteurs chantaſſent, à prendre le mot de chanter dans la ſignification que nous lui donnons communément. La réputation des Auteurs modernes, que mon opinion contredit, exige de moi que je la prouve ſolidement. Je ne dois donc pas appréhender qu'on me reproche la multitude de paſſages que je vais rapporter, afin de rendre conſtant un fait, que deux ou trois de ces paſſages prouvent peut-être ſuffiſamment.

SECTION VI.

Que dans les Ecrits des Anciens, le terme de chanter *ſignifie ſouvent* déclamer, *& même quelquefois* parler.

STRABON qui a vécu ſous le regne d'Auguſte, nous apprend d'où procédoit la ſignification abuſive que le mot de *chant*, celui de *chanter* & leurs dérivés avoient alors. Il dit (*a*) que dans les premiers âges, tout ce qui ſe compoſoit, ſe compoſoit en vers, & que comme tous les vers ſe chantoient dans ce tems-là, on s'étoit habitué à dire *chanter*, pour dire en général *réciter* une compoſition. Après que l'uſage de ne plus chanter toutes les poëſies eut été introduit, & qu'on eut commencé à réciter ſimplement quelques eſpéces de vers, on ne laiſſa pas de continuer à nommer toujours *chant* la récitation de toute ſorte de poëſie. Il y eut encore plus, ajoute Strabon; on continua de dire *chanter* pour *réciter*,

(a) *Georg. lib. prim.*

après qu'on ſe fut mis à compoſer en proſe. Ainſi l'on vint juſques à dire chanter de la proſe, pour dire réciter de la proſe.

Comme nous n'avons point dans notre langue un mot générique qui rende celui de *canere*, le lecteur voudra bien me pardonner les fréquentes périphraſes dont je me ſuis déja ſervi pour le traduire, & celles dont je ſerai encore obligé de me ſervir, afin d'éviter les équivoques où je tomberois, ſi j'allois employer le mot de *chanter* abſolument, tantôt pour dire exécuter un chant muſical, & tantôt pour dire en général exécuter une déclamation notée.

Rapportons à préſent les paſſages des anciens Auteurs qui mettent en évidence, que quoique les Grecs & les Latins donnaſſent le nom de chant à la déclamation de leurs piéces de théâtre, cette déclamation n'étoit pas néanmoins un chant muſical.

Dans les Dialogues de Cicéron ſur l'Orateur, Craſſus un des interlocuteurs, après avoir dit que Lælia ſa belle-mere prononçoit uniment & ſans affecter, des accens trop fréquens &

trop marqués, ajoute : (*a*) Lorſque j'entends parler Lælia, je crois entendre jouer les piéces de Plaute & celles de Nœvius. Le paſſage de Cicéron que je ne fais que citer ici, ſera rapporté dans la ſuite en entier. Lælia ne chantoit point en parlant dans ſon domeſtique. Donc ceux qui récitoient les piéces de Plaute & de Nœvius, ne chantoient pas. Ciceron dit encore dans un autre ouvrage (*b*) que les Poëtes comiques ne faiſoient preſque pas ſentir le nombre & le rithme de leurs vers, afin qu'ils reſſemblaſſent davantage aux converſations ordinaires. *At Comicorum ſenarii propter ſimilitudinem ſermonis, ſic ſunt abjecti, ut non numquam vix in his numerus & verſus intelligi poſſint.* Cette attention à imiter le diſcours ordinaire, auroit été perdue, ſi l'on eût chanté ces vers.

Cependant les Auteurs anciens ſe ſervent du mot de chanter lorſqu'ils parlent de la récitation des Comédies, ainſi qu'ils s'en ſervent en parlant de la récitation des Tragédies. Donat & Euthemius, qui ont vécu ſous le regne

(*a*) *De Orat. lib. tertio.*
(*b*) *In Orat.*

de Conſtantin le Grand, diſent dans l'écrit intitulé : *De Tragedia & Comœdiæ Commentatiunculæ*, que la Tragédie & la Comédie ne conſiſtoient d'abord que dans des vers mis en muſique, & que chantoit un chœur ſoutenu d'un accompagnement d'inſtrumens à vent. *Comedia vetus ut ipſa quoque olim Tragedia, ſimplex Carmen, quod chorus, cum tibicine concinebat.* Iſidore de Séville nomme également *Chantres*, ceux qui jouoient les Tragédies, & ceux qui jouoient les Comédies. (a) *Sunt qui antiqua geſta & facinora ſceleratorum Regum luctuoſo carmine, ſpectante populo, concinebant. Comœdi ſunt, qui privatorum hominum acta dictis aut geſtu exprimunt.* Horace, avant que d'expoſer dans ſon Art Poëtique ce qu'il faut faire pour compoſer une bonne Comédie, définit une bonne Comédie celle qui retient les ſpectateurs juſqu'à ce que le Chantre leur diſe *applaudiſſez. Donec Cantor, vos plaudite, dicat.* Qui étoit ce *Chantre* ? L'un des Comédiens. L'Acteur qui jouoit la Comédie, Roſcius, par exemple, étoit ſoutenu par un accompagnement, auſſi-bien que l'Ac-

(a) *Orig. lib. 18. c. 45.*

teur qui jouoit la Tragédie, comme il ſe verra par la ſuite. On diſoit également de l'un & de l'autre : *Qu'il chantoit.*

Quintilien ſe plaint que les Orateurs de ſon tems plaidaſſent au barreau comme on récitoit ſur le théâtre. Nous avons rapporté déja ce qu'il en dit. Croit-on que ces Orateurs chantaſſent comme on chante dans nos Opéra ? Dans un autre endroit (a), Quintilien défend à ſon Eleve de prononcer les vers qu'il doit lire en particulier pour étudier la prononciation, avec la même emphaſe qu'on récitoit les Cantiques ſur le théâtre. Nous verrons bientôt que ces Cantiques étoient les Scénes de la piéce, dont la déclamation étoit la plus chantante. Or il auroit été inutile à Quintilien de dire : *Sit autem lectio virilis, non tamen in Canticum diſſoluta*, & de défendre à ſon Eleve d'imiter le chant des Cantiques dans les circonſtances où il le lui défend, ſi ce chant eût été un chant véritable, ſuivant notre maniere de parler.

Ce même Auteur dit encore dans un

(a) *Lib. prim. c.* 10.

paſſage que j'ai déja cité, que ceux qui jouoient les Comédies, ne s'éloignoient point de la nature dans leur prononciation, du moins aſſez pour la faire méconnoître dans leur langage, mais qu'ils relevoient par les agrémens que l'art permet, la maniere de prononcer uſitée dans les entretiens ordinaires. (a) *Actores Comici nec ita prorſus ut nos loquimur pronuntiant, quod eſſet ſine arte; nec procul tamen à natura recedunt, quo vitio periret imitatio: Sed morem communis hujus ſermonis decore comico exornant.* Que le lecteur juge ſi c'eſt-là chanter.

Enfin Quintilien, après avoir dans un paſſage que nous avons rapporté, défendu à l'Orateur de chanter comme les Comédiens, ajoute, qu'il eſt fort éloigné de lui interdire une déclamation ſoutenue, & le *chant* convenable à l'éloquence du barreau. Cicéron, continue-t'il a reconnu lui-même la convenance de ce chant voilé pour ainſi dire. *Quid ergo? num Cicero dicit eſſe aliquem in oratione cantum obſcuriorem? oſtendam non multò poſt ubi & quatenus recipiendus ſit hic flexus & cantus.* (b)

(a) *Lib.* II. *c.* prim. (b) *Inſt. lib.* XI. *c.* 3.

Lorſque Juvenal fait dans ſa ſeptiéme Satyre l'éloge de Quintilien, il y dit entre autres choſes que cet Orateur *chantoit* très-bien, lorſqu'il avoit daigné prendre les ſoins & les précautions que les Romains prenoient pour ſe nétoyer les organes de la voix, & dont nous parlerons ci-deſſous. (*a*)

Orator quoque maximus & jaculator,
Et ſi perfrixit; canat bene.

Quintilien, quand il parloit en public, chantoit-il, à prendre le terme de chanter dans la ſignification qu'il a parmi nous?

Mais, dira-t'on, quand les chœurs des Anciens chantoient, c'étoit une véritable muſique. Quand les Acteurs chantoient, ils chantoient comme les chœurs. Ne voyez-vous pas, dit Séneque, combien il entre de ſons différens dans un chœur. Il y entre des deſſus, des tailles & des baſſes. Les inſtrumens à vent s'y mêlent avec les voix des hommes & des femmes; cependant il ne réſulte qu'un ſeul concert de tout ce mélange. C'eſt ſans diſtinguer ces ſons, qu'on les entend tous.

(*a*) *Voyez la Section quinze.*

Non (a) *vides quàm multorum vocibus chorus conſtet ; unus tamen ex omnibus ſonus redditur. Aliqua illic acuta, aliquæ gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ, ſingulorum illic latent voces, omnium apparent.* A quelques termes près, ce paſſage ſe trouve encore dans Macrobe (*b*). Il y ajoute même cette réflexion, *Fit concentus ex diſſonis.* Tous ces ſons différens forment un ſeul concert.

Je réponds en premier lieu, qu'il n'eſt pas bien certain, en vertu de ce paſſage, que les chœurs chantaſſent une muſique à notre maniere. Il eſt vrai qu'il paroîtra d'abord impoſſible que pluſieurs perſonnes puiſſent déclamer en chœur, même en ſuppoſant que leur déclamation fût concertée. On ne conçoit pas que ces chœurs, puſſent être autre choſe qu'une cohue. Mais parce que la choſe ſemble impoſſible ſur la premiere *appréhenſion*, il ne s'enſuit pas qu'elle ſoit telle réellement. Il ſeroit même téméraire d'en croire ſi facilement notre imagination ſur les poſſibilités, parce qu'on préſu-

(a) *Epiſt.* 84.
(b) *Saturn. lib. pr. in Prov.*

me volontiers que les choſes ſont impoſſibles, lorſqu'on ne trouve pas le moyen de les exécuter, & la plupart des perſonnes ſe contentent même de donner à la recherche de ce moyen un demi-quart d'heure d'attention. Peut être qu'après un mois de méditation, on auroit trouvé les mêmes choſes poſſibles dans la ſpéculation, & ſix mois d'application les auroient fait encore trouver poſſibles dans la pratique. Un autre homme peut encore imaginer des moyens qui ne ſont point à la portée de notre eſprit. Cette diſcuſſion nous meneroit trop loin. Ainſi je ſuppoſe que les chœurs ayent chanté en muſique harmonique une partie de leurs rolles, mais il ne s'enſuit pas que les Acteurs y chantaſſent auſſi.

Nous-mêmes nous avons pluſieurs piéces dramatiques où les Acteurs ne ſont que déclamer, quoique les chœurs y chantent. Telles ſont l'Eſter & l'Athalie de M. Racine. Telle eſt Pſyché, Tragédie compoſée par le grand Corneille & par Moliere. Nous avons même des Comédies de cette eſpéce, & l'on ſçait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce

n'eſt point certainement que cette maniere de repréſenter les piéces dramatiques, ſoit mauvaiſe.

J'appuyerai même encore cette réponſe d'une réflexion. C'eſt que les Anciens ſe ſervoient, pour accompagner les chœurs, d'inſtrumens différens, de ceux dont ils ſe ſervoient pour accompagner les récits. Cet uſage d'employer dans ces deux accompagnemens des inſtrumens différens, prouve quelque choſe. *Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id eſt, choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaules Pythicis reſpondebat*, dit Diomede. (*a*) Quoiqu'il en ſoit, ſuppoſé qu'il fallût entendre le terme de *chanter* au propre, quand il s'agit du chant des chœurs, il ne s'enſuivroit pas qu'il fallût entendre ce mot dans la même acception où il s'agit des récits. Nos preuves & nos raiſonnemens ne laiſſeroient pas d'être encore concluans.

(*a*) *De Arte Gramm. lib.* 3.

SECTION VII.

Nouvelles preuves que la Déclamation théâtrale des Anciens étoit compoſée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des inſtrumens.

IL paroît donc évident que le chant des piéces dramatiques qui ſe récitoient ſur les théâtres des Anciens, n'avoient ni paſſages, ni ports de voix cadencés, ni tremblemens ſoutenus, ni les autres caracteres de notre chant muſical: en un mot que ce chant étoit une déclamation comme la nôtre. Cette récitation ne laiſſoit pas d'être compoſée, puiſqu'elle étoit ſoutenue d'une baſſe continue, dont le bruit étoit proportionné, ſuivant les apparences, au bruit que fait un homme qui déclame. Car le bruit qu'une perſonne fait en déclamant, eſt un bruit moins fort & moins éclatant que celui que la même perſonne feroit, ſi elle chantoit. Premierement, on n'ébranle point, on n'agite point autant

d'air en déclamant qu'en chantant. Secondement, lorque nous déclamons, nous ne briſons pas toujours l'air contre des parties qui ayent autant de reſſort, & qui le froiſſent autant que les parties contre leſquelles nous les briſons en chantant. Or l'air retentit plus ou moins, ſuivant qu'il a été froiſſé. Voilà, pour le dire en paſſant, ce qui fait que la voix des Muſiciens Italiens ſe fait mieux entendre que celle des Muſiciens François. Les Muſiciens Italiens forment entiérement avec les cartilages voiſins du goſier, pluſieurs ſons que les Muſiciens François n'achevent de former qu'avec le ſecours des joues intérieures.

Je crois donc que la baſſe continue, dont la déclamation des Acteurs étoit accompagnée, ne rendoit qu'un bruit très-foible. Ainſi qu'on ne s'en forme pas l'idée ſur la baſſe continue de nos Opéra. Cette idée ne ſerviroit qu'à faire trouver des difficultés mal-fondées ſur une choſe conſtante, par le témoignage des Auteurs les plus reſpectables de l'antiquité qui ont écrit ce qu'ils voyoient tous les jours.

Ciceron dit que les perſonnes ſça-

vantes en muſique, connoiſſoient, dès qu'elles avoient entendu les premieres notes du prélude des inſtrumens, ſi l'on alloit voir Antiope ou bien Andromaque, quand les autres ſpectateurs n'en devinoient encore rien. (a) *Quàm multa, quæ nos fugiunt in cantu; exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem eſſe aiunt aut Andromachan, cùm id nos ne ſuſpicemur quidem.* Antiope & Andromaque ſont deux Tragédies dont Ciceron parle en différens endroits de ſes ouvrages.

Ce qui ſuit fera voir que les inſtrumens ne ſe taiſoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient & qu'ils accompagnoient l'Acteur. Ciceron, après avoir parlé des vers Grecs, dont le métre n'eſt preſque pas ſenſible, ajoute que les Latins ont auſſi des vers que l'on ne reconnoit point être des vers, que lorſqu'on les entend réciter avec un accompagnement. Il cite pour exemple des vers de la Tragédie de Thyeſte, qu'on pourroit prendre, dit-il, pour de la proſe, quand on ne les entend pas avec leur accompagnement. *Quorum ſimillima ſunt quædam*

(a) *Acad. Quæſt. lib. 4.*

apud noſtros, velut illa in Thyeſte.

Quemnam te eſſe dicam quam tarda in ſenectute.

Et quæ ſequuntur, quæ, niſi cum Tibicen acceſſerit, ſunt Orationi ſolutæ ſimillima. (a)

La Tragédie de Thyeſte dont Ciceron avoit tiré ce vers, étoit celle qu'il cite ſouvent lui-même comme l'ouvrage du Poëte Ennius, (b) & non point celle que Varius compoſa depuis ſur le même ſujet.

Dans le premier livre des Tuſculanes, Ciceron, après avoir rapporté l'endroit d'une Tragédie où l'ombre de Polydore ſupplie qu'on veuille donner la ſépulture à ſon corps, pour faire finir les maux qu'elle endure: ajoute: Je ne ſçaurois concevoir que cette ombre ſoit auſſi tourmentée qu'elle le dit, quand je l'entends réciter des vers dramatiques ſi corrects, & quand je la trouve ſi bien d'accord avec les inſtrumens.

Heu! reliquias ſemi eſſi Regis, denudatis oſſibus
Per terram ſanie delibutam fœde divexarier.

Non intelligo quid metuat, cùm tam bonos

(a) *In Orat. ad M. Brut.*
(b) *In Tuſc. Quæſt.*

ſeptenarios

ſeptenarios fundat ad tibiam. On peut voir dans Diomede (*a*) pourquoi je traduis *ſeptennarios* par des vers dramatiques.

L'ombre de Polydore étoit donc ſoutenue d'un accompagnement, quand elle récitoit. Mais je vais encore rapporter deux paſſages de Ciceron qui me ſemblent ſi déciſifs, que peut être le lecteur trouvera-t'il que j'ai eu tort d'en copier d'autres.

Cet Auteur, après avoir dit qu'un Orateur qui devient vieux, peut rallentir ſa déclamation, ajoute: Citons encore ici Roſcius, ce grand Comédien, que j'ai déja cité tant de fois comme un modele d'après lequel les Orateurs pouvoient étudier pluſieurs parties de leur art. Roſcius dit qu'il déclamera beaucoup plus lentement, lorſqu'il ſe ſentira vieux, & qu'il obligera les chanteurs à prononcer plus doucement, & les inſtrumens à rallentir le mouvement de la meſure. Si le Comédien aſtreint à ſuivre une meſure reglée, continue Ciceron, peut ſoulager ſa vieilleſſe en rallentiſſant le mouvement de cette meſure, à plus

(a) *Art. Gramm. lib. 3. c. 21.*

forte raiſon un Orateur peut-il bien ſoulager ſa caducité. Non-ſeulement l'Orateur eſt le maître du rithme ou du mouvement de ſa prononciation; mais comme il parle en proſe, & ſans être obligé de ſe concerter avec perſonne, il eſt encore le maître de changer à ſon gré la meſure de ſes phraſes, de maniere qu'il ne prononce jamais d'une haleine qu'autant de ſyllabe qu'il en peut prononcer commodément. (a) *Quamquam quoniam multa ad Oratoris ſimilitudinem ab uno artifice ſumimus, ſolet idem Roſcius dicere ſe quò plus ſibi ætatis accederet, eò tibicinis modos & cantus remiſſiores eſſe facturum. Quod ſi ille aſtrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum, tamen aliquid ad requiem ſenectutis excogitat, quantò facilius nos qui non laxare modos, ſed totos mutare poſſumus?*

Perſonne n'ignore que Roſcius, le contemporain & l'ami de Ciceron, étoit devenu un homme de conſidération par ſes talens & par ſa probité. On étoit ſi bien prévenu en ſa faveur, que lorſqu'il jouoit moins bien qu'à l'ordinaire, on diſoit de lui qu'il ſe

(a) *De Orat. lib. prim.*

négligeoit, ou que par un accident auquel les bons Acteurs ſont ſujets volontiers, il avoit fait une mauvaiſe digeſtion. (a) *Noluit, inquiunt, agere Roſcius, aut crudior fuit.* Enfin la plus grande louange qu'on donnât aux hommes qui excelloient dans leur art, c'étoit de dire qu'ils étoient des Roſcius dans leur genre. (b) *Jam diu conſecutus eſt ut in quo quiſquis artifex excelleret; is in ſuo genere Roſcius diceretur.*

Ciceron nous apprend dans un autre endroit de ſes ouvrages, que Roſcius tint parole, lorſqu'il fut devenu vieux. Roſcius obligea pour lors l'accompagnement & ceux qui prononçoient pour lui certains endroits de la piéce, c'eſt ce que nous expliquerons ci-deſſous, à ſouffrir que le mouvement de la meſure qu'ils étoient tous obligés de ſuivre, fût rallenti. Dans le premier livre des Loix, Ciceron ſe fait dire par Atticus. *Ut quem admodum Roſcius familiaris tuus in ſenectute numeros & cantus remiſſerat, ipſaſque tardiores fecerat tibias.* C'eſt ainſi que votre ami Roſcius en uſoit dans ſa vieilleſſe; il fai-

(a) *De Orat. lib.* 3.
(b) *De Orat. lib. prim.*

ſoit durer plus longtems les meſures ; il obligeoit l'Acteur qui récitoit, à parler plus lentement, & il falloit que les inſtrumens qui les accompagnoient, ſuiviſſent ce nouveau mouvement.

Quintilien dit, après avoir parlé contre les Orateurs qui déclamoient au Barreau comme on déclamoit ſur le théâtre : » Si cet uſage doit avoir » lieu, il faudra donc auſſi que nous » autres Orateurs nous nous faſſions » ſoutenir en déclamant, par des lyres » & par des flutes. « Cela veut dire que la déclamation théâtrale eſt ſi variée, qu'il eſt ſi difficile d'entrer avec juſteſſe dans tous ſes différens tons, qu'on a beſoin, lorſqu'on veut déclamer comme on déclame ſur la ſcène, de ſe faire ſoutenir par un accompagnement qui aide à bien prendre ces tons, & qui empêche de faire de fauſſes inflexions de voix. (a) *Quod ſi omninò recipiendum eſt ; nihil cauſæ eſt cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adjuvemus.*

C'eſt une figure dont Quintilien ſe ſert pour montrer qu'un Orateur ne doit pas déclamer comme un Comé-

(a) *Inſt. lib.* II. *ca.*

dien, à cauſe de la néceſſité où il ſe jette en déclamant ainſi. Suivant l'idée que les Anciens avoient de la dignité de l'Orateur, cet accompagnement, dont on ne pouvoit point ſe paſſer en déclamant comme on déclamoit ſur le théâtre, lui convenoit ſi peu, que Cicéron ne lui veut pas même ſouffrir d'avoir jamais derriere lui, lorſqu'il parle en public, un joueur d'inſtrument pour lui donner ſes tons, quoique cette précaution fût autoriſée à à Rome par l'exemple de C. Gracchus. Il eſt au-deſſous de l'Orateur, dit Ciceron, d'avoir beſoin d'un pareil ſecours pour entrer avec juſteſſe dans tous les tons qu'il doit prendre en déclamant. (*a*)

En effet, Quintilien rapporte (*b*) que ce Gracchus, un des plus célébres Orateurs de ſon tems, avoit derriere lui, lorſqu'il haranguoit, un joueur d'inſtrument à vent qui de tems en tems lui donnoit le ton. *Contenti ſimus exemplo Caii Gracchi præcipui ſuorum temporum Oratoris, cui concionanti conſiſtens poſt eum Muſicus fiſtulâ quam Tonorium*

(a) *De Orat. lib.* 3.
(b) *Lib. prim. cap.* 12.

vocant, modos quibus deberet intendi, miniſtrabat. Il faut que d'autres Orateurs euſſent ſuivi l'exemple de Gracchus, puiſque la flute qui ſervoit à l'uſage dont nous parlons, avoit un nom particulier. Elle s'appelloit *Tonorium.* On ne doit pas trouver ſi étrange après cela que les Comédiens ſe fiſſent ſoutenir par un accompagnement, quoiqu'ils ne chantaſſent point à notre maniere, & qu'ils ne fiſſent que réciter une déclamation compoſée.

Enfin nous voyons dans un des écrits de Lucien, (a que Solon, après avoir parlé au Scythe Anarchaſis des Acteurs des Tragédies & de ceux des Comédies, lui demande s'il n'a point auſſi remarqué les flutes & les inſtrumens qui les accompagnoient dans leurs récits, & pour traduire mot à mot ; qui chantoient avec eux. Nous venons encore de citer un paſſage de Diomede, qui fait foi qu'on accompagnoit les Cantiques ou les Monologues. (b) *In Canticis autem Pythaules Pythicis reſpondebat.*

(a) *In Gymn.*
(b) *De Arte Gramm. lib.* 3.

Mes conjectures ſur la compoſition que pouvoit jouer la baſſe continue dont les Acteurs étoient accompagnés en déclamant, ſont que cette compoſition étoit différente pour les Dialogues & pour les Monologues. Nous verrons tantôt que les Monologues s'exécutoient alors d'une maniere bien différente de celle dont les Dialogues étoient exécutés. Ainſi je crois que dans l'exécution des Dialogues, la baſſe continue ne faiſoit que jouer de tems en tems quelques notes longues, qui ſe faiſoient entendre aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans leſquels il étoit difficile d'entrer avec juſteſſe. Le ſon des inſtrumens n'étoit donc pas un ſon continu durant les Dialogues, comme peut l'être le ſon de nos accompagnemens; mais il s'échappoit de tems en tems pour rendre à l'Acteur le même ſervice que C. Gracchus tiroit du fluteur, lequel il tenoit auprès de lui lorſqu'il haranguoit, afin que ce Muſicien lui donnât à propos les tons concertés. Ce ſoin occupoit encore Gracchus, lorſqu'il prononçoit (a) ces ter-

(a) *Quint. l. 1. c. 12. Aul. Gel. l. 1. c. 11.*

ribles harangues qui devoient armer les citoyens les uns contre les autres, & qui armoient certainement contre l'Orateur le parti le plus à craindre dans Rome.

Quant à la baſſe continue, qui accompagnoit les monologues ou les cantiques, qui étoient la même choſe, comme nous le dirons, je crois qu'elle étoit plus travaillée que l'autre. Il ſemble même qu'elle imitât le ſujet, & pour me ſervir de cette expreſſion, qu'elle joutât avec lui. Mon opinion eſt fondée ſur deux paſſages, le premier eſt de Donat. Cet Auteur dit dans un endroit qui a déja été cité (*a*), que ce n'étoit pas le Poëte, mais un Muſicien de profeſſion qui compoſoit le chant des monologues : *Modis cantica temperabantur non à Poëta, ſed à perito artis Muſices factis.* L'autre paſſage eſt tiré de l'écrit contre les ſpectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien. L'Auteur dit, en parlant des joueurs d'inſtrumens qu'on entendoit au théâtre : L'un tire de ſa flute des ſons lugubres. L'autre diſpute avec les chœurs à qui ſe fera en-

(a) *In frag. de Trag. & Comœd.*

tendre, ou bien il joûte contre la voix de l'Acteur, en s'efforçant d'articuler auſſi ſon ſouffle à l'aide de la ſoupleſſe de ſes doigts. *Alter lugubres ſonos ſpiritu tibiam inflante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens ſpiritu ſuo loqui digitis elaborat.*

Il eſt vrai qu'au ſentiment des meilleurs Critiques, le Traité contre les ſpectacles que je viens de citer, n'eſt pas de Saint Cyprien, ainſi ſon autorité ne ſeroit point d'un poids bien conſidérable, s'il s'agiſſoit d'une queſtion de Théologie. Mais dans la matiere que nous tâchons d'éclaircir, ſon témoignage n'en eſt gueres moins autentique. Il ſuffit pour cela que l'Auteur de cet écrit, qui eſt connu depuis pluſieurs ſiécles, ait vécu quand les théâtres des Anciens étoient encore ouverts. Or l'Auteur de cet écrit, quel qu'il ait été, ne l'a compoſé que pour faire voir qu'un Chrétien ne devoit point aſſiſter aux ſpectacles de ces tems-là; qu'il ne devoit pas, comme le dit Saint Auguſtin, participer (*a*) aux infamies du théâtre, aux impiétés extravagantes du Cirque, ni aux

(*a*) *Serm.* 198.

cruautés de l'amphithéâtre. Ce que je viens de dire du Traité contre les ſpectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien, je puis le dire auſſi, pour ne le point répéter ailleurs, de quelques écrits qui nous ſont reſtés ſous le nom de S. Juſtin Martyr, & que les Critiques ne reconnoiſſoient pas pour être de lui. Il ſuffit que ces écrits (a) qui ſont très-anciens, ayent été compoſés quand les théâtres étoient encore ouverts, pour rendre les faits que j'appuye de leur témoignage, des faits avérés.

Cette étude recherchée de tous les artifices capables de mettre de la force, & de jetter de l'agrément dans la déclamation, ces rafinemens ſur l'art de faire paroître ſa voix, ne paſſeront point pour les bizarreries de quelques rêveurs auprès des perſonnes qui ont connoiſſance de l'ancienne Grece & de l'ancienne Rome. Non-ſeulement l'éloquence y menoit aux fortunes les plus brillantes, mais elle y étoit encore, pour parler ainſi, le mérite à la mode. Un jeune homme de condition des plus avant dans le monde, & de

(a) *Ep. ad Zenam.*

ceux qu'on appelle quelquefois en ſtyle enjoué, *la fine fleur de la Cour*, ſe piquoit de bien haranguer, & même de parler avec applaudiſſement devant les Tribunaux dans les cauſes de ſes amis, comme il ſe pique aujourd'hui d'avoir un équipage leſte & des habits de bon goût. On le louoit de bien plaider, dans les vers galands qu'on faiſoit pour lui.

Nimque & nobilis & decens
Et pro ſollicitis non tacitus reis
Et centum puer artium
Latè ſigna ferens militiæ tuæ.

dit Horace (*a*) en parlant à Venus d'un de ces hommes *du bel air*. Qu'on ſe figure que ce monde, à qui les jeunes gens ont tant d'envie de plaire, faiſoit du moins autant d'accueil au jeune homme éloquent qu'au jeune homme bon Officier. Enfin c'étoit la mode que les Souverains parlaſſent ſouvent en public. Ils ſe piquoient de compoſer eux-mêmes leurs diſcours, & l'on remarque que Néron eſt le premier des Empereurs Romains qui ait eu beſoin qu'un autre lui fit ſes harangues.

(*a*) *Hor. Car. lib. 3. Od. pr.*

Suetone & Dion nous apprennent que ce Prince étoit ſi ſçavant dans l'art de la déclamation, qu'il avoit joué les les premiers rolles dans les Tragédies de Canacée, d'Oreſte, d'Œdipe & d'Hercule furieux. Le premier raconte même un incident arrivé dans une repréſentation de l'Hercule qui dut divertir l'aſſemblée autant qu'aucune ſcène de Comédie. Un ſoldat des Gardes qui ſervoit depuis peu, & qui étoit en faction ſur le théâtre, ſe mit en devoir de défendre ſon Empereur contre les autres Acteurs qui le vouloient enchaîner, dans l'endroit de la piéce où l'on mettoit les fers aux mains à Hercule. *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Oreſtem matricidam, Oedipodem excœcatum, Herculem inſanum. In qua fabula eſt tyrunculum militem ad cuſtodiam aditus poſitum, cum eum ornari catenis ac vinciri, ſicut argumentum poſtulabat, videret, accurriſſe ferendæ opis gratiâ.*

Je vais alléguer un exemple qui eſt bien ici d'une autre importance. Thraſea Pœtus cet illuſtre Sénateur Romain que Néron fit mourir, lorſqu'après avoir fait périr tant d'hommes ver-

tueux, il voulut extirper la vertu même, avoit joué dans une Tragédie repréſentée ſur le théâtre de la ville de Padoue dont il étoit. Tacite dit dans le ſeiziéme livre de ſes Annales: *Quia idem Thraſea Patavii unde ortus erat, ludis Ceſticis à Trojano Antenore inſtitutis, habitu tragico cecinerat.*

SECTION VIII.

Des Inſtrumens à vent & à corde dont on ſe ſervoit dans les accompagnemens.

JE reviens à la baſſe continue. On voit dans un bas-relief antique ce que nous avons lu dans Ciceron, je veux dire que les inſtrumens ne ſe taiſoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient de jouer pour accompagner l'Acteur. Bartholin le fils qui compoſa à Rome ſon livre ſur *les flutes des Anciens*, place dans ce livre (*a*) une planche gravée d'après un bas relief antique qui repréſente une ſcène de Comédie, qui ſe paſſe entre deux Ac-

(*a*) *De Tib. Vet. cap.* 10. *p.* 220.

teurs. L'un qui eſt vêtu de long, & qui paroît le maître, ſaiſit ſon eſclave d'une main, & il tient dans l'autre main une eſpéce de ſangle dont il veut le frapper. Deux autres Acteurs, coëffés comme les premiers du maſque que portoient les Comédiens des Romains, entrent ſur la ſcène, au fond de laquelle on voit un homme debout qui accompagne de ſa flute.

Cette baſſe continue étoit compoſée ordinairement de flutes & des autres inſtrumens à vent, que les Romains comprenoient ſous le nom de *Tibiæ*. On ne laiſſoit pas néanmoins d'y employer auſſi quelquefois de ces inſtrumens, dont les cordes étoient placées à vuide dans une eſpéce de bordure creuſe, & dont la concavité faiſoit un effet approchant de celui que fait le ventre de nos violes. Suivant que cette bordure étoit deſſinée, ſuivant qu'elle avoit dans ſa partie baſſe un ventre configuré d'une certaine maniere, on donnoit un nom différent à ces inſtrumens, dont les uns s'appelloient *Teſtudines*, & les autres *Citharæ*, c'eſt-à-dire, Lyres ou Harpes.

Comme on voulut d'abord tirer de

ces inſtrumens plus de tons différens qu'ils n'avoient de cordes différentes, on racourciſſoit la corde dont on prétendoit tirer un ſon plus aigu que celui qu'elle rendoit, quand on la toucheroit à vuide, en la pinçant avec deux doigts de la main gauche, armés apparemment de dez d'yvoire, tandis qu'on la faiſoit reſonner avec la main droite. C'étoit dans cette main que les joueurs de lire portoient une eſpéce d'archet court, & qui ne conſiſtoit qu'en un morceau d'yvoire ou de quelqu'autre matiere dure, façonné pour l'uſage qu'on en vouloit faire. Il s'appelloit *Pecten* en Latin. Les Anciens ajouterent dans la ſuite tant de cordes à la lyre, qu'ils n'eurent plus beſoin de cet artifice.

Ammien Marceſſin dit (*a*) que de ſon tems, & cet Auteur vivoit dans le quatriéme ſiécle de l'Ere Chrétienne, il y avoit des lyres auſſi groſſes que des chaiſes roulantes. *Fabricantur Hydraulica & Lyræ ad ſpeciem Carpentorum ingentes.* En effet, il paroît que des le tems de Quintilien qui a écrit deux ſiécles avant Ammien Marcellin, chaque

(a) *Amm. hiſtor. l.* 14.

ſon avoit déja ſa corde particuliere dans la lyre. Les Muſiciens, c'eſt Quintilien qui parle, ayant diviſé en cinq échelles, dont chacune a pluſieurs dégrés, tous les ſons qu'on peut tirer de la lyre, ils ont placé entre les cordes qui donnent les premiers tons de chacune de ces échelles, d'autres cordes qui rendent des ſons intermédiaires, & ces cordes ont été ſi bien multipliées, que pour paſſer d'une des cinq maîtreſſes cordes à l'autre, il y a autant de cordes que de dégrés. *Cum in cithara quinque conſtituerunt ſonos, plurima deinde varietate complent illa nervorum, atque is quæ interpoſuerunt, inſerant alios, ut pauci illi tranſitus multos gradus habeant.*

Nos inſtrumens à corde qui ont un manche, à l'aide duquel on peut tirer avec facilité différens tons d'une même corde qu'on racourcit à ſon plaiſir, en la preſſant contre le manche, auroient été bien plus propres pour un accompagnement, d'autant plus que nous les touchons encore d'un archet fort long & garni de crin, avec lequel on unit & on prolonge aiſément les ſons, ce que les Anciens ne pouvoient point faire avec leur archet.

Mais je crois que les Anciens n'ont pas connu les inſtrumens de muſique à corde & à manche. Du moins tous les inſtrumens que nous trouvons ſur les monumens antiques, où l'on en voit un grand nombre, ont leurs cordes placées à vuide. Voilà, ſuivant les apparences, pourquoi les Anciens ſe ſervoient plus volontiers dans l'accompagnement de leurs inſtrumens à vent, que de leurs lyres, (*a*) quoiqu'ils leur euſſent donné dans la ſuite juſqu'à trente & quarante cordes, ou principales, ou ſubſidiaires. Ils avoient cependant un grand nombre d'inſtrumens à corde, dont la conſtruction & l'uſage ſe ſont perdus. Mais les inſtrumens à vent ſont ſi propres pour les accompagnemens, que nous nous en ſervons dans nos baſſes continues, quoique nous ayons des violes & des violons de pluſieurs eſpéces.

Néanmoins les Anciens ne laiſſoient pas d'employer quelquefois leurs inſtrumens à corde pour accompagner ceux qui récitoient des Tragédies. Nous voyons qu'ils le faiſoient, & par les anciennes ſcholies ſur les Poëtes tragiques Grecs, & par le Traité de

(a) *Onomaſt. Poll.*

Plutarque ſur la Muſique. La Poëtique d'Horace ſuppoſe encore cet uſage, & Dion raconte que du tems de Néron, on ſe ſervit dans la répréſentation de quelques Tragédies d'inſtrumens à corde.

Il eſt facile de comprendre, après ce que nous venons de dire, pourquoi l'on a marqué avec tant d'exactitude au bas du titre des Comédies de Térence, le nom des inſtrumens à vent dont on s'étoit ſervi dans la repréſentation de chaque piéce, comme une information ſans laquelle on ne pouvoit pas bien comprendre quel effet pluſieurs ſcènes devoient produire dans l'exécution, ou comme une inſtruction néceſſaire à ceux qui voudroient les remettre au théâtre. La portée de chaque eſpéce de flutes étoit très-bornée du tems de Térence, parce que ces inſtrumens n'étoient encore percés que d'un petit nombre de trous. (*a*) Ainſi cet enſeignement empêchoit qu'on ne ſe méprît ſur l'eſpéce de flute dont il falloit ſe ſervir, & par conſéquent qu'on ne ſe méprît au ton ſur lequel il falloit déclamer pluſieurs

(a) *Horat de Arte Poët.*

endroits des Comédies de ce Poëte.

Non-ſeulement on changeoit de flutes, lorſque les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. Donat nous apprend qu'on ſe ſervoit de l'eſpéce de flutes que les Anciens appelloient *Tibiæ dextræ*, & don le ton étoit très-bas, pour accompagner les endroits ſérieux de la Comédie. On ſe ſervoit de deux eſpéces de flutes que les Anciens appelloient flutes gauches & flutes Tyriennes ou *Serranæ*, pour accompagner les endroits de plaiſanterie. Ces endroits ſe prononcent naturellement d'un ton de voix plus élevé que les endroits ſérieux. Auſſi le ton de ces flutes étoit-il plus aigu que le ton des flutes droites. Dans les ſcènes mêlées de traits ſérieux & de bouffonneries, on employoit alternativement toutes ces eſpéces de flutes. (a) *Dextræ Tibiæ ſua gravitate ſeriam Comediæ dictionem pronuntiabant. Siniſtræ & Serranæ hoc eſt Tyriæ acuminis ſuavitate jocum in Comœdia oſtendebant. Ubi autem dextra & ſiniſtra acta fabula inſcribebatur, miſtim jocos & gravitatem denuntiabat.* Il me

(a) *Frag. de Trag. & Comed.*

ſemble que ce paſſage jette préſentement un grand jour ſur le titre des Comédies de Térence, qui ſouvent ont mis à la gêne des ſçavans Commentateurs, ſans qu'ils y diſent rien ſur quoi l'on puiſſe fonder un jugement arrêté.

Comme nous l'avons expoſé dans le premier volume de cet Ouvrage, les Romains avoient, lorſque Donat écrivoit, des Comédies de quatre genres différens. Celles du premier genre qu'ils appelloient *Togatæ* ou les *Comédies à longnes robes*, étoient très-ſérieuſes. Les *Tabernariæ* l'étoient moins. Les *Atellanes* leur étoient apparemment ſemblables en cela, & les *Mimes* devoient être de véritables farces. On ne doit donc pas être ſurpris du détail où entre Donat, en parlant en général des flutes dont on ſe ſervoit pour accompagner la récitation des Comédies.

Le paſſage de Donat explique encore un endroit de Pline où cet Hiſtorien dit, que pour faire les flutes gauches, on employoit le bas du même roſeau, dont le haut ſervoit à faire les flutes droites. *Eam arundinem quæ ra-*

dicem anteceſſerat lævæ Tibiæ convenire, quæ cacumen dextræ (*a*). Le bas du roſeau étant plus épais que le haut, il doit rendre un ſon plus aigu, & le haut du roſeau doit par conſéquent rendre un ſon plus grave. Tous les livres de Phyſique en donnent la raiſon.

Mais, me dira-t'on, vous ſemblez louer les Acteurs des Anciens, d'une choſe qui paſſe pour un défaut. En diſant d'un Acteur qu'il chante, on croit le blâmer. Je réponds que cette expreſſion renferme véritablement un reproche dans notre uſage, mais c'eſt uniquement à cauſe du ſens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de chanter, lorſque nous nous en ſervons en parlant de la déclamation théatrale. Il eſt établi qu'on ne diſe d'un Acteur, qu'il chante, que lorſqu'il chante mal-à-propos, lorſqu'il ſe jette ſans diſcernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit; & lorſque par des tons empoulés & remplis d'une emphaſe que le ſens des vers déſavoue, il met hors de propos dans ſa déclamation un pa-

(a) *Plin. lib. 16. cap. 36.*

par les ornemens & par l'élégance dont la déclamation comique eſt ſuſceptible. (a) *Quod faciunt Actores comici qui nec ita prorſus, ut nos loquimur, pronunciant, quod eſſet ſine arte, nec procul tamen à natura recedunt, quo vitio periret imitatio; ſed morem communis hujus ſermonis decore comico exornant.*

Platon, après avoir dit que les Poëtes qui vouloient compoſer des Tragédies & des Comédies, n'y réuſſiſſoient pas également, ajoute: que le genre tragique & le genre comique demande chacun un tour d'eſprit particulier, & il allégue même: (b) *Que les Acteurs qui déclament les Tragédies, ne ſont pas les mêmes que ceux qui récitent les Comédies.* On voit par pluſieurs autres paſſages des Ecrivains de l'antiquité, que la profeſſion de jouer des Tragédies, & celle de jouer des Comédies, étoient deux profeſſions diſtinctes, & qu'il étoit rare que le même homme ſe mêlât de toutes les deux. Quintilien dit qu'Æſopus déclamoit beaucoup plus gravement que Roſcius parce qu'Æſopus faiſoit ſa profeſſion

(a) *Quinct. Inſt. lib. 2, cap. 11.*
(b) *Platon, Rep. l. 3.*

de

Satyre, ſont des perſonnages allégoriques.

Ces perſonnages allégoriques ſont de deux eſpeces. Les uns ſont nés depuis pluſieurs années. Depuis longtems ils ont fait fortune. Ils ſe ſont montrés ſur tant de théâtres, que tout homme un peu lettré les reconnoît d'abord à leurs attributs. La France repréſentée par une femme, la couronne fermée en tête, le ſceptre à la main, & couverte d'un manteau bleu ſemé de fleurs de lys d'or: le Tibre repréſenté par une figure d'homme couché, ayant à ſes pieds une Louve qui allaite deux enfans, ſont des perſonnages allégoriques inventés depuis longtems, & que tout le monde reconnoît pour ce qu'ils ſont. Ils ont acquis, pour ainſi dire, droit *de bourgeoiſie* parmi le genre humain. Les perſonnages allégoriques modernes ſont ceux que les Peintres ont inventés depuis peu, & qu'ils inventent encore, pour exprimer leurs idées. Ils les caractériſent à leur mode, & ils leur donnent les attributs qu'ils croyent les plus propres à les faire reconnoître.

Je ne parlerai que des perſonnages allégoriques de la premiere eſpece, c'eſt-

à-dire, des aînés ou des anciens. Leurs cadets, qui depuis une centaine d'années ſont ſortis du cerveau des Peintres, ſont des inconnus & des gens ſans aveu, qui ne méritent pas qu'on en faſſe aucune mention. Ils ſont des chiffres dont perſonne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent. Je me contenterai donc de dire à leur ſujet que l'inventeur fait ordinairement un mauvais uſage de ſon eſprit, quand il l'occupe à donner le jour à de pareils êtres. Les Peintres qui paſſent aujourd'hui pour avoir été les plus grands Poëtes en peinture, ne ſont pas ceux qui ont mis au monde le plus grand nombre de perſonnages allégoriques. Il eſt vrai que Raphaël en a produit de cette eſpece; mais ce Peintre ſi ſage ne les employe que dans les ornemens qui ſervent de bordure ou de ſoutien à ſes tableaux dans l'appartement de la ſignature. Il a même pris la précaution d'écrire le nom de ces perſonnages allégoriques ſous leur figure. (*a*) Quoique Raphaël fût très-capable de les rendre reconnoiſſables, néanmoins on

(a) *Ces figures allégoriques ont été gravées par G. Audran.*

ne trouve pas que cette précaution ſoit inutile, & l'on ſouhaite même quelquefois qu'il l'eût pouſſée juſques à nous donner une explication des ſymboles dont il les orne. Car bien que l'inſcription apprenne leur nom, on a encore beaucoup de peine à deviner la valeur & le mérite de tous les attributs emblêmatiques dont ils ſont ornés.

Revenons aux perſonnages allégoriques anciens, & voyons l'uſage qu'il eſt permis d'en faire dans les compoſitions hiſtoriques. Le ſentiment des perſonnes habiles eſt, que les perſonnages allégoriques n'y doivent être introduits qu'avec une grande diſcrétion, puiſque ces compoſitions ſont deſtinées à repréſenter un événement arrivé réellement, & dépeint comme on croit qu'il eſt arrivé. Ils n'y doivent même entrer dans les occaſions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des perſonnages principaux, qui ſont des perſonnages hiſtoriqués. C'eſt ainſi qu'Harpocrate, le Dieu du ſilence, ou Minerve, peuvent être placés à côté d'un Prince pour déſigner ſa diſcrétion & ſa prudence. Je ne penſe pas que les perſonnages allé-

goriques y doivent être eux-mêmes des acteurs principaux. Des perſonnages que nous connoiſſons pour des phantômes imaginés à plaiſir, à qui nous ne ſçaurions prêter des paſſions pareilles aux nôtres, ne peuvent pas nous intéreſſer beaucoup à ce qui leur arrive.

D'ailleurs, la vraiſemblance ne peut être obſervée trop exactement en Peinture non plus qu'en Poëſie. C'eſt à proportion de l'exactitude de la vraiſemblance que nous nous laiſſons ſéduire plus ou moins par l'imitation. Or des perſonnages allégoriques employés comme acteurs dans une compoſition hiſtorique, doivent en altérer la vraiſemblance. Le tableau de la gallerie du Luxembourg qui repréſente l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille, eſt une compoſition hiſtorique. Le Peintre a voulu repréſenter l'événement ſuivant la vérité. La Reine aborde ſur les galeres de Toſcane. On reconnoît les Seigneurs & les femmes de condition qui l'accompagnerent ou qui la reçurent. Ainſi les Néréïdes & les Tritons ſonnant de leurs *conques*, que Rubens a placés dans le port, pour exprimer l'allégreſſe avec laquelle cette Ville

maritime reçoit la nouvelle Reine, ne font point un bon effet, ſuivant mon ſentiment. Je ſçai bien qu'il ne parut aucune des divinités de la mer à cette cérémonie, & cette eſpece de menſonge détruit une partie de l'effet que l'imitation faiſoit ſur moi. Je trouve que Rubens auroit dû embellir ſon port d'ornemens plus compatibles avec la vraiſemblance. Que les choſes que vous inventez pour rendre votre ſujet plus capable de plaire, ſoient compatibles avec ce qui eſt de vrai dans ce ſujet. Le Poëte ne doit pas exiger du ſpectateur une foi aveugle, & qui ſe ſoumette à tout. Voilà comme parle Horace. (*a*)

Ficta, voluptatis causâ, ſint proxima veris,
Nec quodcumque volet, poſcat ſibi fabula credi.

Je ſuis encore perſuadé que le magnifique tableau qui repréſente l'accouchement de Marie de Médicis, plairoit davantage, ſi Rubens, au lieu du Génie & des autres figures allégoriques qui entrent dans l'action du tableau, y avoit fait paroître celles des femmes de ce tems-là qui pouvoient aſſiſter

(a) *De Arte poët.*

aux couches de la Reine. On le regarderoit avec plus de ſatisfaction, ſi Rubens avoit exercé ſa Poëſie à repréſenter les unes contentes, les autres tranſportées de joie, quelques-unes ſenſibles aux douleurs de la Reine, & d'autres un peu mortifiées de voir un Dauphin en France. Les Peintres ſont Poëtes, mais leur Poëſie ne conſiſte pas tant à inventer des chimeres ou des jeux d'eſprit, qu'à bien imaginer quelles paſſions & quels ſentimens l'on doit donner aux perſonnages, ſuivant leur caractere & la ſituation où l'on les ſuppoſe, comme à trouver les expreſſions propres à rendre ces paſſions ſenſibles, & à faire deviner ces ſentimens. Je ne me ſouviens pas que Raphaël ni le Pouſſin ayent jamais fait l'uſage vicieux des perſonnages allégoriques que j'oſe critiquer dans le tableau de Rubens.

Mais, me dira-t-on, les Peintres ont été de tout tems en poſſeſſion de peindre des Tritons & des Néréides dans leurs tableaux, quoiqu'on n'en ait jamais vû dans la nature :

Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

Pourquoi donc reprendre Rubens de les avoir introduits dans le tableau qui repréſente l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille ? Le nud de ces Divinités fait un effet merveilleux dans la compoſition, parmi tant de figures habillées que l'hiſtoire obligeoit d'y mettre.

Je réponds que cette licence donnée aux Peintres & aux Poëtes, doit s'entendre, comme Horace l'explique lui-même, *ſed non ut placidis coëant immitia.* C'eſt-à-dire, que cette licence ne s'étend point à raſſembler en un même tableau des choſes incompatibles, comme ſont l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille, & des Tritons qui ſonnent de leurs *conques* dans le port. Marie de Médicis n'a jamais dû ſe rencontrer en un même lieu avec des Tritons, quand bien même on ſuppoſeroit *un lieu Pittoreſque*, comme Monſieur Corneille vouloit qu'on ſupposât un lieu théâtral. Si Rubens avoit beſoin de figures nues pour faire valoir ſon deſſein & ſon coloris, il pouvoit introduire dans ſon tableau des Forçats aidans au débarquement, & les mettre en telle attitude qu'il auroit voulu.

Ce n'eſt point que je diſpute aux

Peintres le droit qui leur eſt acquis de peindre des Sirenes, des Tritons, des Néréïdes, des Faunes & toutes les divinités fabuleuſes, nobles chimeres dont l'imagination des Poëtes peupla les eaux & les forêts, & enrichit toute la Nature. Ma critique n'eſt point fondée ſur ce qu'il n'y eut jamais de Sirenes & de Néreïdes, mais ſur ce qu'il n'y en avoit plus, pour ainſi dire, dans les tems où arriva l'événement qui donne lieu à cette diſcuſſion. Je tomberai d'accord qu'il eſt des compoſitions hiſtoriques où les Sirenes & les Tritons, comme les autres Divinités fabuleuſes, peuvent avoir part à une action. Ce ſont les compoſitions qui repréſentent des événemens arrivés durant le Paganiſme, & quand le monde croyoit que ces Divinités exiſtoient réellement. Mais ces mêmes Divinités ne doivent pas avoir part à l'action dans les compoſitions hiſtoriques qui repréſentent des événemens arrivés depuis l'extinction du Paganiſme, & dans des tems où elles avoient déja perdu l'eſpece d'*être*, que l'opinion vulgaire leur avoit donnée en d'autres ſiécles. Elles ne peuvent être introduites dans

ces dernieres compoſitions que comme des figures allégoriques & des ſymboles. Or nous avons déja vû que les perſonnages allégoriques ne doivent entrer dans les compoſitions hiſtoriques, que comme des perſonnages hiſtoriques.

Le ſpectateur ſe prête ſans peine à la croyance qui avoit cours dans les tems où l'événement que le Peintre & le Poëte repréſentent, eſt arrivé. Ainſi je regarde Iris comme un perſonnage hiſtorique dans la repréſentation de la mort de Didon. Venus & Vulcain ſont des perſonnages hiſtoriques dans la vie d'Enée. Nous ſommes en habitude de nous prêter à la ſuppoſition que ces divinités ayent exiſté véritablement dans ces tems-là, parce que les hommes croyoient alors l'exiſtence de ces Divinités. Le Peintre qui repréſente les aventures d'un Héros Grec ou Romain, peut donc y faire intervenir toutes les Divinités comme des perſonnages principaux. Il peut à ſon gré embellir ſes compoſitions avec les Tritons & les Sirenes. Il ne fait rien contre ſon ſyſtême. Je l'ai déja dit, les livres qui firent l'occupation de notre

jeuneſſe, la vraiſemblance qu'on trouve à voir un Héros ſecouru par les Dieux qu'il adoroit, nous mettent en diſpoſition de nous prêter ſans aucune peine à la fiction. A force d'entendre parler durant notre enfance des amours de Jupiter & des paſſions des autres Dieux, nous ſommes en habitude de les regarder comme des êtres qui auroient autrefois exiſté, étant ſujets à des paſſions du même genre que les nôtres. Quand nous liſons l'hiſtoire de la bataille de Pharſale, ce n'eſt que par réflexion que nous diſtinguons le genre d'exiſtence que Jupiter foudroyant avoit dans ces tems-là, d'avec le genre d'exiſtence de Céſar & de Pompée.

Mais ces Divinités changent de nature, pour ainſi dire, & deviennent des perſonnages purement allégoriques dans la repréſentation des événemens arrivés en un ſiécle où le ſyſtême du Paganiſme n'avoit plus cours. Quand on les introduit dans ces événemens comme des perſonnages véritables, je les comparerois volontiers à ces Saints, les Patrons de ceux qui faiſoient peindre des ſujets de dévotion, & que les

Peintres plaçoient autrefois dans des tableaux plus dévots que ſenſés, ſans égard pour la chronologie, ni pour la vraiſemblance. On y voyoit ſaint Jérôme préſent à la Céne, & ſaint François aſſiſter au Crucifiment. Cet uſage vicieux eſt relegué depuis longtems dans les tableaux de village.

Après avoir diſcouru des perſonnages allégoriques, il convient de retourner aux compoſitions allégoriques. Une telle compoſition eſt la repréſentation d'une action qui n'arriva jamais, & que le Peintre invente à plaiſir, pour repréſenter un ou pluſieurs événemens merveilleux, qu'il ne veut point traiter, en s'aſſujettiſſant à la vérité hiſtorique. Les Peintres font ſervir encore ces compoſitions à peu près au même uſage que les Egyptiens employoient leurs figures Hiéroglíphiques, c'eſt-à-dire, pour mettre ſenſiblement ſous nos yeux quelque vérité générale de la Morale.

Les compoſitions allégoriques ſont de deux eſpeces; les unes ſont purement allégoriques, parce qu'il n'entre dans leur compoſition que de ces perſonnages ſymboliques éclos du cerveau

des Peintres & des Poëtes. De ce genre ſont deux tableaux du Corrége peints en détrempe, & qu'on peut voir dans le cabinet du Roi. Dans l'un, le Peintre a repréſenté l'homme tyranniſé par les paſſions; & dans l'autre, il exprime d'une maniere ſymbolique l'empire de la vertu ſur les paſſions. Les compoſitions allégoriques de la ſeconde eſpece, ſont celles où le Peintre mêle des perſonnages hiſtoriques avec les perſonnages allégoriques. Ainſi l'apothéoſe de Henri IV, & l'avénement de Marie de Médicis à la Régence, repréſentés dans le tableau qui eſt au fonds de la gallerie du Luxembourg, ſont une compoſition mixte. L'action du tableau eſt feinte, mais le Peintre introduit dans cette action qui eſt le type de l'Arrêt du Parlement, par lequel la Régence fut déferée à la Reine, Henri IV & pluſieurs autres perſonnages hiſtoriques.

Il eſt rare que les Peintres réuſſiſſent dans les compoſitions purement allégoriques, parce qu'il eſt preſque impoſſible que dans les compoſitions de ce genre, ils puiſſent faire connoître diſtinctement leur ſujet; & mettre tou-

tes leurs idées à portée des ſpectateurs les plus intelligens. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur, peu diſpoſé à s'attendrir pour des perſonnages chimériques, en quelque ſituation qu'on les repréſente. La compoſition purement allégorique ne devroit donc être miſe en œuvre que dans une néceſſité urgente, & pour tirer le Peintre d'un embarras dont il ne pourroit ſortir par la route ordinaire. Il ne ſçauroit entrer dans cette compoſition qu'un petit nombre de figures, & les figures ne ſçauroient être trop faciles à reconnoître. Si l'on ne l'entend pas aiſément, on la laiſſe comme un vain *galimatias*. Il eſt des *galimatias* en Peinture auſſi-bien qu'en Poëſie.

Je ne me ſouviens que d'une ſeule compoſition purement allégorique qui puiſſe être citée comme un modéle, & que le Pouſſin & Raphaël vouluſſent avoir faite. Je juge ici de leurs ſentimens par leurs ouvrages. Il eſt vrai qu'il paroît impoſſible d'imaginer en ce genre rien de meilleur que cette idée élégante par ſa ſimplicité, & ſublime par ſa convenance avec le lieu où elle devoit être placée. Auſſi fût-elle

la production du Prince de Condé le dernier mort, (a) je ne dirai pas le Prince, mais l'homme de ſon tems né avec la conception la plus vive & l'imagination la plus brillante.

Le Prince dont je parle, faiſoit peindre dans la gallerie de Chantilly l'hiſtoire de ſon pere connu vulgairement en Europe ſous le nom du Grand Condé. Il ſe rencontroit un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Héros, durant ſa jeuneſſe, s'étoit trouvé lié d'intérêt avec les ennemis de l'Etat, & il avoit fait une partie de ſes belles actions, quand il ne portoit pas les armes pour ſa patrie. Il ſembloit donc qu'on ne dût point faire parade de ces faits d'armes dans la gallerie de Chantilly. Mais d'un autre côté, quelques-unes de ces actions, comme le ſecours de Cambrai, & la retraite de devant Arras, étoient ſi brillantes qu'il devoit être bien mortifiant pour un fils amoureux de la gloire de ſon pere, de les ſupprimer dans l'eſpece de temple qu'il élevoit à la mémoire de ce Héros. Les Anciens euſſent dit que la piété l'avoit inſpiré, & que c'étoit elle

(a) *Henri Jules.*

qui lui avoit ſuggeré le moyen d'éterniſer le ſouvenir de ces grandes actions, en témoignant qu'il le vouloit éteindre. Il fit donc deſſiner la Muſe de l'Hiſtoire, perſonnage allégorique, mais très-connu, qui tenoit un livre, ſur le dos duquel étoit écrit, *Vie du Prince de Condé.* Cette Muſe arrachoit des feuillets du livre qu'elle jettoit par terre, & on liſoit ſur ces feuillets, *ſecours de Cambrai, ſecours de Valenciennes, retraite de devant Arras :* enfin le titre de toutes les belles actions du Prince de Condé durant ſon ſéjour dans les Pays-Bas Eſpagnols, actions dont tout étoit louable, à l'exception de l'écharpe qu'il portoit, quand il les fit. Malheureuſement ce tableau n'a pas été exécuté ſuivant une idée ſi ingénieuſe & ſi ſimple. Le Prince qui avoit conçu une idée ſi noble, eut en cette occaſion un excès de complaiſance ; & déférant trop à l'Art, il permit au Peintre d'altérer l'élégance & la ſimplicité de ſa penſée par des figures, qui rendent le tableau plus compoſé, mais qui ne lui font rien dire de plus que ce qu'il diſoit déja d'une maniere ſi ſublime.

Les compoſitions allégoriques que

nous avons nommées des compoſitions mixtes, ſont d'un plus grand uſage que les compoſitions purement allégoriques. Quoique leur action ſoit feinte, ainſi que celle des compoſitions purement allégoriques, néanmoins comme une partie de leurs perſonnages ſe trouvent être des perſonnages hiſtoriques, on peut mettre le ſens de ces fictions à la portée de tout le monde, & les rendre ainſi capables de nous inſtruire, de nous attacher & même de nous intéreſſer.

Les Peintres tirent de grands ſecours de ces compoſitions allégoriques de la ſeconde eſpece, ou pour exprimer beaucoup de choſes qu'ils ne pourroient pas faire entendre dans une compoſition hiſtorique, ou pour repréſenter en un ſeul tableau pluſieurs actions dont il ſemble que chacune demandât une toile ſéparée. La gallerie du Luxembourg & celle de Verſailles en font foi. Rubens & le Brun ont trouvé moyen d'y repréſenter par le moyen de ces fictions mixtes, des choſes qu'on ne concevoit pas pouvoir être renduës avec des couleurs. Ils y font voir en un ſeul tableau, des événemens qu'un Hiſtorien ne pourroit narrer qu'en plu-

ſieurs pages. En voici un exemple.

En mil ſix cent ſoixante & douze, la France déclara la guerre aux Etats Généraux, & les Eſpagnols, à qui les Traités ſubſiſtans défendoient de ſe mêler de la querelle, ne laiſſerent pas de leur donner des ſecours cachés. Mais ces ſecours n'apportoient à la rapidité des conquêtes de la France, que des obſtacles bientôt ſurmontés. Les Eſpagnols, pour s'oppoſer plus efficacement à ces progrès, leverent le maſque & ils ſe déclarerent. Le ſuccès de leurs ſecours avoués, ne fut pas plus heureux que celui de leurs ſecours ſecrets. Malgré ces ſecours, le feu Roi prit Maſtrich, & portant enſuite la guerre dans les Pays-Bas Eſpagnols, il y enlevoit chaque campagne un nombre des plus fortes places, par des conquêtes que la paix ſeule put arrêter. Voilà ce que Monſieur le Brun avoit à repréſenter. Voici comment il a traité ſon ſujet qui paroît plutôt du reſſort de la Poëſie que de celui de la Peinture.

Le Roi paroît ſur un char guidé par la Victoire, & traîné rapidement par des courſiers. Ce char renverſe dans ſa courſe les Figures étonnées des Villes

& des Fleuves, qui formoient la frontiere des Hollandois, & chaque figure ſe reconnoît d'abord, ou par l'écu de ſes armes, ou par ſes autres attributs. C'eſt l'image véritable de ce qu'on vit arriver dans cette guerre, où les Conquérans furent ſurpris eux-mêmes de leurs propres ſuccès. Une femme qui repréſente l'Eſpagne, & qui s'annonce ſuffiſamment par ſon Lion & par ſes autres attributs, veut arrêter le char du Roi en ſaiſiſſant les guides. Mais au lieu des guides, elle n'attrappe que les traits. Le char qu'elle vouloit arrêter, l'entraîne elle-même, & le maſque qu'elle portoit, tombe par terre dans cet effort inutile.

Il ſeroit ſuperflu de prendre beaucoup de peine pour perſuader aux Peintres qu'on peut faire quelquefois un bon uſage des compoſitions & des perſonnages allégoriques. Ils n'ont que trop de penchant à employer l'allégorie avec excès dans tous les ſujets, même dans ceux qui ſont le moins ſuſceptibles de ces embelliſſemens. Mais le défaut d'aimer trop à faire uſage du brillant de l'imagination, qu'on appelle

communément l'eſprit, eſt un défaut général à tous les hommes, qui les fait s'égarer ſouvent, même en des profeſſions bien plus ſérieuſes que la Peinture. Rien ne fait dire, rien ne fait faire autant de ſottiſes, que le déſir de montrer de l'eſprit.

Pour nous renfermer dans les limites de la Peinture, j'oſe avancer que rien n'a plus ſouvent écarté les bons Peintres du véritable but de leur Art, & ne leur a fait faire plus de choſes hors de propos, que le deſir de ſe faire applaudir ſur la ſubtilité de leur imagination, c'eſt-à-dire, ſur leur eſprit. Au lieu de s'attacher à l'imitation des paſſions, ils ſe ſont plûs à donner l'eſſort à une imagination capricieuſe, & à forger des chimeres, dont l'allégorie myſtérieuſe eſt une énigme plus obſcure que ne le furent jamais celles du Sphinx. Au lieu de nous parler la langue des paſſions qui eſt commune à tous les hommes, ils ont parlé un langage qu'ils avoient inventé eux-mêmes, & dont les expreſſions proportionnées à la vivacité de leur imagination, ne ſont point à la portée du reſte des hommes. Ainſi tous les perſonnages d'un

tableau allégorique ſont ſouvent muets pour les ſpectateurs dont l'imagination n'eſt point du même étage que celle du Peintre. Ce ſens myſtérieux eſt placé ſi haut, que perſonne n'y ſçauroit atteindre. Je l'ai dit déja, les tableaux ne doivent pas être des énigmes, & le but de la Peinture n'eſt pas d'exercer notre imagination, en lui donnant des ſujets embrouillés à deviner. Son but eſt de nous émouvoir, & par conſéquent les ſujets de ſes ouvrages ne ſçauroient être trop faciles à entendre.

On voit dans la gallerie de Verſailles beaucoup de morceaux de Peinture dont le ſens enveloppé trop myſtérieuſement, échappe à la pénétration des plus ſubtils, & paſſe les lumieres des mieux inſtruits. Tout le monde eſt informé des principales actions de la vie du feu Roi, laquelle fait le ſujet de tous les tableaux, & l'intelligence des curieux eſt encore aidée par des inſcriptionsplacées ſous les ſujets principaux : néanmoins il reſte encore une infinité d'allégories & de ſymboles que les plus lettrés ne ſçauroient deviner. On s'eſt vu réduit à mettre ſur les tables de ce

magnifique vaiſſeau, des livres qui les expliquaſſent, & qui donnaſſent, pour ainſi dire, le net de ces chiffres. On peut dire la même choſe de la gallerie du Luxembourg. Les perſonnes les mieux informées des particularités de la vie de Marie de Médicis, comme les plus ſçavantes dans la Mythologie & dans la ſcience des Emblêmes, ne conçoivent pas la moitié des penſées de Rubens. Peut-être même qu'elles ne devineroient pas le quart de ce qu'a voulu repréſenter ce Peintre trop ingénieux, ſans l'explication * de ces tableaux, qu'une tradition encore récente avoit conſervée, quand Monſieur Felibien la mit par écrit, & l'inféra dans ſes *Entretiens ſur les vies des Peintres.* (a)

Toutes les Nations, & les François

* Cette explication a été renouvellée avec des augmentations par Monſieur Moreau de Mautour dans un Ecrit qui fut imprimé & répandu dans le Public en 1704, lorſque Monſieur le Duc de Mantouë logeoit au Palais du Luxembourg, où tout Paris alloit en foule pour voir le Prince & la belle gallerie de ce Palais. Peu de tems après elle a paru gravée.

(a) *Tome 2, pag.* 198.

principalement, ſe laſſent bientôt de chercher le ſens des penſées d'un Peintre qui l'enveloppe toujours. Les tableaux de la gallerie du Luxembourg, dont on regarde le ſujet avec le plus de plaiſir, ſont ceux dont le ſujet eſt purement hiſtorique, comme le mariage & le couronnement de la Reine. Tel eſt le pouvoir de la vérité, que les imitations & les fictions ne réuſſiſſent jamais mieux, que lorſqu'elles l'alterent le moins. Après avoir regardé ces tableaux du côté de l'Art, on les regarde encore avec l'attention qu'on donneroit aux récits d'un contemporain de Marie de Médicis. Chacun trouve quelque choſe qui pique ſon goût particulier dans des tableaux où le Peintre a repréſenté un point d'hiſtoire dans toute ſa vérité, c'eſt-à-dire, ſans en altérer la vraiſemblance hiſtorique. L'un s'arrête ſur les habits du tems qui ne déplaiſent jamais, lorſqu'ils ſont traités par un Artiſan, qui a ſçu les accommoder à l'air comme à la taille de ſes perſonnages; & leur donner, en les drappant, la grace dont leur tournure les rendoit ſuſceptibles. Un autre examine les traits &

la contenance des perſonnes illuſtres. Le bien ou le mal que l'Hiſtoire en raconte, lui donnoit envie depuis long-tems de connoître leur phyſionomie. Un autre s'attache à l'ordre & aux rangs d'une ſcéance. Enfin ce que le monde a remarqué davantage dans la gallerie du Luxembourg & dans celle de Verſailles, ce ne ſont pas les allégories ſemées dans la plûpart des tableaux, ce ſont les expreſſions de quelques paſſions où véritablement il entre plus de Poëſie que dans tous les emblêmes inventés juſques ici.

Telle eſt l'expreſſion qui arrête les yeux de tout le monde ſur le viſage de Marie de Médicis qui vient d'accoucher. On y apperçoit diſtinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques ſenſibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée. Enfin chacun en convenant que ces galeries, deux des plus riches Portiques qui ſoient en Europe, fourmillent de beautés admirables dans le deſſein & dans le coloris, & que la compoſition de leurs tableaux eſt des plus élégantes; chacun, dis-je, voudroit bien que les Peintres n'y euſſent

point introduit un ſi grand nombre de ces figures qui ne peuvent point nous parler comme tant d'actions qui ne ſçauroient nous intéreſſer. Or, comme nous le dit Vitruve en termes très-ſenſés, il ne ſuffit pas que nos yeux trouvent leur compte dans un tableau bien peint & bien deſſiné; l'eſprit y doit auſſi trouver le ſien. Il faut donc que l'Artiſan du tableau ait choiſi un ſujet, que ce ſujet ſe comprenne diſtinctement, & qu'il ſoit traité de maniere qu'il nous intéreſſe. Je n'eſtime guere, ajoute-t'il, les tableaux dont les ſujets n'imitent pas quelque vérité. (a) *Neque enim picturæ probari debent quæ non ſunt ſimiles veritati, nec ſi factæ ſunt elegantes ab arte, ideò de his debet ſtatim judicari, niſi argumentationis certas habuerint rationes, ſine offenſionibus explicatas.* Ce paſſage m'exemtera de parler de ces figures qu'on appelle communément des *Groteſques.*

Les Peintres doivent employer l'allégorie dans les tableaux de dévotion, plus ſobrement encore que dans les tableaux profanes. Ils peuvent bien dans les ſujets qui ne repréſentent pas les

(a) *Vitruve, l. 7, c. 5.*

Myſteres

de jouer dans le tragique, au lieu que Roſcius faiſoit la ſienne de jouer dans le comique. Chacun avoit contracté les manieres de la ſcéne à laquelle il s'étoit particulierement attaché. (a) *Roſcius citatior, Æſopus gravior fuit, quòd hic Tragedias, ille Comedias egit.* C'eſt le caractere qu'Horace avoit donné au ſecond.

Quæ gravis Æſopus, quæ doctus Roſcius egit.

Lucien, dans ſon Traité de la danſe, dit qu'un Acteur tragique ſe démene ſur le théâtre; qu'il s'y tourne & retourne comme un furieux; & qu'il y chante des complaintes ſupportables à peine dans la bouche d'une femme. Peut-on ſouffrir, ajoute Lucien, qu'Hercule couvert d'une peau de Lion, & ſa maſſue à la main, vienne fredonner ſur un théâtre les vers qui contiennent le récit de ſes travaux.

La définition que les Anciens faiſoient de la Tragédie & de la Comédie, & que nous avons rapportée en ſon lieu, ſuffiroit ſeule pour nous convaincre que leur maniere de réciter ces poëmes, étoit très-différente. Je

(a) *Quint. Inſtit. lib. 11, cap. 3.*

me contenterai donc d'ajouter à ce que j'ai déja dit, que les Acteurs qui jouoient la Comédie, n'avoient d'autre chauſſure qu'une eſpéce de ſandale qu'ils appelloient *ſocque*, au lieu que ceux qui déclamoient la Tragédie (*a*), montoient ſur le *cothurne*, eſpéce de brodequin dont la ſemelle étoit de bois & très-épaiſſe, ce qui les faiſoit paroitre d'une taille fort élevée au-deſſus de celle des hommes ordinaires, au rapport de Lucien, de Philoſtrate, & de pluſieurs autres Ecrivains qui les voyoient tous les jours. Lucien nous aprend même (*b*) qu'on leur matelaſſoit le corps, afin que cette taille énorme parût du moins proportionnée, & ce qu'il nous dit ſur ce ſujet, eſt confirmé dans une lettre attribuée à S. Juſtin, Martyr. (*c*)

Les habits, les maſques & les ornemens dont on ſe ſervoit pour la repréſentation des Tragédies, (*d*) étoient encore différens de ceux dont on ſe ſervoit dans la repréſentation des Comédies. La décoration qui ſervoit à la

(a) *Vita Apoll. l. 6.*
(b) *In Orcheſi.*
(c) *Epiſt. ad Zenam & Sarenum.*
(d) *Onom. Poll. l. 4. cap. 8.*

Tragédie, ne pouvoit pas ſervir à la Comédie. (*a*) Celle qui ſervoit à la Tragédie, devoit repréſenter des Palais & d'autres édifices ſuperbes, au lieu que celle qui ſervoit à la Comédie, devoit repréſenter des maiſons de particuliers & d'autres bâtimens ſimples. Enfin Horace & tous les Auteurs de l'antiquité qui parlent en paſſant de la déclamation tragique des Anciens, ſe ſervent d'expreſſions qui marquent qu'elle étoit ce que nous appellons *chantante*. C'eſt par où l'attaquent ceux des Auteurs anciens, qui pour différentes raiſons, ne l'aimoient pas. ſaint Juſtin Martyr, dans l'écrit que nous venons de citer, la traite de *grande clameur*. L'Auteur de l'écrit (*b*) contre les ſpectacles des Anciens, qui a paſſé pour être de ſaint Cyprien, l'appelle *Illas magnas tragicæ vocis inſanias*. Tertullien, dans le petit ouvrage qu'il a compoſé ſur le même ſujet, dit que l'Acteur de Tragédie crie de toute ſa force. *Tragedo vociferante*, & Apulée (*c*) ſe ſert des mêmes termes pour

(a) *Vitruv. lib. 5. cap. 8.*
(b) *De ſpectaculis.*
(c) *Florid. lib. 3.*

dire la même choſe : *Comœdus ſermocinatur, Tragœdus vociferatur.* Le Comédien récite ; mais celui qui joue la Tragédie, crie à pleine tête. Lucien qui nous a conſervé une deſcription curieuſe des perſonnages des Tragédies, & des Comédies dans la converſation qu'il fait avoir à Solon avec Anacharſis, y fait dire à ce Philoſophe Tartare (*a*) que les Acteurs de Comédie ne déclamoient pas avec autant d'emphaſe que les Acteurs qui récitoient des Tragédies.

Auſſi voyons-nous que Quintilien ſe fâche, qu'il invective preſque contre les Profeſſeurs en éloquence qui faiſoient chanter ou déclamer leurs écoliers, comme on déclamoit ſur le théâtre. Il s'emporte contre les Orateurs qui plaidoient au barreau de la même maniere (*b*) Ce n'eſt point par quelque averſion capricieuſe contre les Comédiens que Quintilien défend aux Orateurs d'imiter la déclamation théatrale. Quintilien n'avoit point plus d'averſion pour eux que Ciceron. Il nous dit que Démoſthene avoit l'obligation

(a) *In Gymn.*
(b) *Quint. Inſtit. lib.* XI, *c.* 3.

un Comédien Andronicus de déclamer auſſi-bien qu'il le faiſoit. Il permet non-ſeulement au jeune homme qui veut faire du progrès dans l'éloquence d'apprendre l'art du geſte ; mais il conſent encore qu'il prenne durant quelque tems des leçons d'un Comédien (*a*), & qu'il étudie ſous ce maître les principes de l'art de la prononciation. *Dandum aliquid Comœdo quoque, dum tatenus quatenus pronuntiandi ſcientiam futurus Orator deſiderat.* Dans un autre endroit, (*b*) Quintilien dit auſſi ailleurs que ſon éleve doit ſe faire enſeigner pluſieurs choſes par un Comédien. *Debet etiam docere Comœdus quomodo narrandum, &c.*

Je vais encore rapporter pluſieurs paſſages des Auteurs anciens que je crois propres à prouver mes opinions. Du moins éclairciront-ils la matiere. On n'y a point fait juſques à préſent toute l'attention qu'ils méritoient, parce qu'ils ſont comme enſevelis dans les choſes, à l'occaſion deſquelles ces Auteurs les ont écrits. Nos paſſages s'attireront plus d'attention, quand on

(a) *Quint. Inſtit. lib. prim. c.* 3.
(b) *Ibid. lib. prim. cap.* 10.

les verra raſſemblés, à cauſe du jour propre à les bien éclaircir, qu'ils ſe prêteront réciproquement.

Ceux qui ont quelque habitude avec l'ancienne Grece, n'auront pas été ſurpris de lire que les Poëtes y fiſſent eux-mêmes la déclamation de leurs piéces *Muſici qui erant quondam iidem Poëtæ*, dit Ciceron, (*a*) en parlant des anciens Poëtes Grecs qui avoient trouvé le chant & la figure des vers.

L'art de compoſer la déclamation des piéces de théâtre, faiſoit à Rome une profeſſion particuliere. Dans les titres qui ſont à la tête des Comédies de Térence, on voit avec le nom de l'Auteur du poëme, & le nom du chef de la troupe de Comédiens qui les avoit repréſentées, le nom de celui qui en avoit fait la déclamation, en Latin : *Qui fecerat modos.* J'ai déja prévenu le lecteur ſur l'uſage qu'on faiſoit ordinairement de ce terme. C'étoit la coutume, ſuivant Donat, (*b*) que celui qui avoit compoſé la déclamation d'une piéce, mît ſon nom à la tête avec le nom du Poëte qui l'avoit écrite, &

(a) *De Orat. lib.* 3.
(b) *Frag. de Trag. & Comed.*

le nom du principal Acteur qui l'avoit jouée. *Qui modos faciebat nomen in principio fabulæ & ſcriptoris & actoris, & ſuum ſuperimponebat.* Je cite ce paſſage ſuivant la correction de Gérard Voſſius. (a) Surtout la déclamation des Cantiques ou Monologues qui s'exécutoit d'une façon très-ſinguliere, & que nous expliquerons, n'étoit jamais miſe en muſique par le Poëte, mais par des hommes conſommés dans la ſcience des arts muſicaux, & qui faiſoient leur profeſſion de faire repréſenter les piéces dramatiques compoſées par d'autres. Ce ſont ces Artiſans que Quintilien appelle *Artifices pronunciandi* dans un paſſage que nous allons rapporter. Donat que nous venons de citer, dit : *Modis Cantica temperabantur, non à Poëta, ſed à perito artis Muſices factis.*

Ciceron ſe ſert de la même expreſſion, *Facere modos*, pour déſigner ceux qui compoſoient la déclamation des piéces de théâtre. Après avoir dit que Roſcius déclamoit exprès certains endroits de ſon rôle avec un geſte plus nonchalant que le chant des vers ne ſembloit le demander. Après avoir dit

(b) *Poet. chap.* 4.

que Roſcius plaçoit des ombres dans ſon action pour relever davantage les endroits qu'il vouloit faire briller, il ajoute : Le ſuccès de cette pratique eſt ſi certain, que les Poëtes & les Compoſiteurs de déclamation s'en ſont apperçus comme les Comédiens. Ils ſçavent tous s'en prévaloir. *Numquam agit hunc verſum Roſcius eo geſtu quo poteſt.*

Nam ſapiens virtuti honorem, præmium, haud prædam petit.

Sed abjicit prorſus ut in proximos,

Ecquid video ? ferro ſæptus poſſidet ædes ſacras, &c.

Indicat, aſpiciat, admiretur, ſtupeſcat; Quid ille alter ?

Quid petam præſidii ? &c.

Quàm leniter, quàm remiſſe, quàm non actuosè ? inſtat enim,

O Pater ! O Patria ! O Priami domus !

In quo commoveri tanta actio non poſſet, ſi eſſet conſumpta ſuperiore motu & exhauſta. Neque id actores priùs viderunt quàm ipſi Poëtæ, quàm denique illi etiam qui fecerunt modos, à quibus utriſque ſum-

mittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, diſtingui-tur. (a).

Ces Compoſiteurs de déclamation élevoient, ils rabaiſſoient avec deſſein, ils varioient avec art la récitation. Un endroit devoit quelquefois ſe prononcer ſuivant la note, plus bas que le ſens ne paroiſſoit le demander; mais c'étoit afin que le ton élevé, où l'Acteur devoit ſauter à deux vers delà, frappât davantage. C'eſt ainſi qu'en uſoit l'Actrice à qui Racine avoit enſeigné lui-même à jouer le rôle de Monime dans Mitrhidate. Racine auſſi grand déclamateur que grand Poëte, lui avoit appris à baiſſer la voix en prononçant les vers ſuivans, & cela encore plus que le ſens ne ſemble le demander.

Si le ſort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur, dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions. (a)

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-deſſus de celui ſur

(a) *De Orat. lib.* 3.
(a) *De Act.* 3. *Scen.* 3.

lequel elle avoit dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer à l'octave, *Seigneur, vous changez de visage.* Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, étoit excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle apperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de jetter, elle & son amant dans un péril extrême.

Pour entendre les passages des Anciens, qui parlent de leurs représentations théatrales, il me semble nécessaire d'avoir connoissance de ce qui se passe sur les théâtres modernes, & même de consulter les personnes qui professent les arts, lesquels ont du moins quelque rapport avec les arts que les Anciens avoient, mais dont la pratique est perdue. Tels étoient l'art du geste, & l'art de composer & d'écrire en notes la déclamation. Les Commentaires qu'ont voulu faire sur ces passages des Sçavans illustres, mais qui ne connoissoient bien que leurs cabinets, les éclaircissent mal. J'aimerois autant un Commentaire sur Tacite écrit par un Chartreux.

Nous voyons par le livre de Quintilien, que ceux, *Qui faciebant Modos*, où les Compoſiteurs de déclamation furent appellés dans la ſuite, *Artifices pronuntiandi*, mot à mot, *des Artiſans en prononciation. Itaque in iis quæ ad ſcenam componuntur fabulis, Artifices pronuntiandi, &c.* (*a*) » Voilà pourquoi » dans les piéces faites pour être re» préſentées ſur le théâtre, les Arti» ſans en prononciation, &c. « Je rapporterai le paſſage entier, en parlant des maſques dont les Comédiens de l'antiquité ſe ſervoient.

On n'aura point de peine à concevoir comment les Anciens venoient à bout de compoſer la déclamation, même celle des Comédies, quand on fera réflexion que dans leur muſique les progreſſions ſe faiſoient par des intervalles moindres encore que les intervalles les plus petits qui ſoient en uſage dans la nôtre. Quant à la maniere d'écrire cette déclamation, nous avons déja dit dans la quatriéme Section de ce volume, qu'il eſt très-vraiſemblable qu'elle ſe notoit avec les caracteres des accens.

(*a*) *Quint. Inſt. lib.* 11, *c.* 3.

L'art d'écrire en notes les chants de toute eſpéce, étoit déja très-ancien à Rome dès le tems de Ciceron. Il y étoit connu longtems avant qu'on y ouvrît les théâtres. Ciceron, après avoir parlé de l'uſage que les Pythagoriciens faiſoient de la muſique dans leur régime, pour ainſi dire; & après avoir dit que Numa, le ſecond Roi des Romains, tenoit de l'Ecole de Pythagore pluſieurs uſages qu'il avoit introduits dans ſon petit Etat, cite comme une preuve de ce qu'il venoit d'avancer la coutume de chanter à table les louanges des grands hommes avec un accompagnement d'inſtrumens à vent. C'eſt ce qui prouve, ajoute cet Auteur, que l'art de noter les tons des chants & la déclamation des vers, étoit connu dès-lors. *Morem apud majores tunc epularum fuiſſe, ut deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perſpicuum eſt cantus tunc fuiſſe deſcriptos vocum ſonis, & carmina: quamquam id quidem etiam duodecim tabulæ declarant, condi jam ſolitum eſſe carmen* (a). Nous avons expliqué déja

(a) *Quæſt. Tuſc. lib. 4.*

ci-deſſus ce que les Romains entendoient par le mot *Carmen*. Ciceron dit auſſi dans le cinquiéme livre des Tuſculanes, en parlant des plaiſirs qui reſtent encore à ceux qui ont eu le malheur de perdre l'ouie : Que s'ils aiment les beaux chants, ils auront peut-être plus de plaiſir à les lire, qu'ils n'en auroient eu à les entendre exécuter. *Et ſi cantus eos fortè delectant, majorem percipi poſſe legendis his quàm audiendis voluptatem.* Ciceron ſupoſe que, généralement parlant, tout le monde en ſçavoit aſſez pour lire du moins une partie de ces chants, & que par conſéquent ils fuſſent écrits la plûpart avec les accens.

Enfin, voici un paſſage de Tite-Live, (*a*) qui ſuffiroit ſeul pour prouver que les Anciens compoſoient la déclamation des piéces de théâtre, qu'ils l'écrivoient en notes, & qu'elle s'exécutoit avec un accompagnement d'inſtrumens à vent. Cet Auteur a jugé à propos de faire dans ſon ſeptiéme livre une courte diſſertation ſur l'origine & ſur l'hiſtoire des repréſentations théatrales à Rome. Après avoir

(a) *Liv. hiſtor. lib. 7.*

dit que l'an de Rome 390, Rome fut affligée d'une peſte, & que pour l'y faire ceſſer, on y célébra des jeux qui conſiſtoient en repréſentations de piéces de théâtre, il ajoute : L'art de ces repréſentations étoit alors nouveau à Rome, l'on n'y reconnoiſſoit que les ſpectacles du Cirque. Ainſi ce furent des Comédiens qu'on avoit fait venir d'Etrurie qu'on vit dans ce tems-là ſur notre théâtre, où ils repréſentoient, ſuivant la maniere de leur pays ; c'eſt-à-dire, en faiſant aſſez bien les geſtes à la cadence des inſtrumens à vent, & en récitant des vers qui n'avoient point encore aucune déclamation compoſée, à laquelle nos Comédiens fuſſent obligés d'aſſujettir leur action. Mais l'art des repréſentations théatrales où nos jeunes gens avoient pris une grand goût, ſe perfectionna avant peu : D'abord on récitoit des vers faits ſur le champ, mais bien-tôt on apprit, continue Tite-Live, à faire des piéces ſuivies ; & dès le tems du Poëte Andronicus, la récitation de quelques-unes de ces piéces ſe trouvoit déja *a* être meſurée, & l'on en écrivoit déja la note

(a) *L'année de Rome* 514.

pour la commodité des Joueurs de flutes. L'action y étoit déja aſſujettie. *Cæterum ſine carmine ullo, ſine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos ſaltantes, haud indecoros motus more Tuſco dabant. Imitari deinde eos juventus, ſimul inconditis inter ſe jocularia fundentes verſibus, cæpere: nec abſoni à voce motus erant.... Nomen hiſtrionibus inditum, qui non ſicut ante Feſcennino verſu ſimilem incompoſitum temerè ac rudem alternis jaciebant, ſed impletas modis ſatyras, deſcripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.*

J'ai demandé à pluſieurs Muſiciens, s'il ſeroit bien difficile d'inventer des caracteres avec leſquels on pût écrire en notes la déclamation en uſage ſur notre théâtre. Nous n'avons point aſſez d'accens pour l'écrire en notes avec les accens, ainſi que les Anciens l'écrivoient. Ces Muſiciens m'ont répondu que la choſe étoit poſſible, & même qu'on pouvoit écrire la déclamation en notes, en ſe ſervant de la gamme de notre muſique, pourvu qu'on ne donnât aux notes que la moitié de l'intonation ordinaire. Par exem-

ple, les notes qui ont un ſemiton d'intonation en muſique, n'auroient qu'un quart de ton d'intonnation dans la déclamation. Ainſi on noteroit les moindres abaiſſemens & les moindres élévations de voix qui ſoient bien ſenſibles, du moins à nos oreilles.

Nos vers ne portent point leur meſure avec eux, comme les vers métriques des Grecs & des Romains la portoient. Mais on m'a dit auſſi qu'on pourroit, dans la déclamation, ne donner aux notes que la moitié de leur valeur ordinaire. On n'y donneroit à une blanche que la valeur d'une noire; à une noire, la valeur d'une croche, & on évalueroit les autres notes ſuivant cette proportion là, ainſi qu'on le feroit dans l'intonation.

Je ſçais bien qu'on ne trouveroit pas d'abord des perſonnes capables de lire couramment cette eſpéce de muſique, & de bien entonner les notes. Mais des enfans de quinze ans, à qui l'on auroit enſeigné cette intonation durant ſix mois, en viendroient à bout. Leurs organes ſe plieroient à cette intonations, à cette prononciation de notes faites ſans chanter, comme ils ſe plient

à l'intonation des notes de notre muſique ordinaire. L'exercice & l'habitude qui ſuit l'exercice, ſont, par rapport à la voix, ce que l'archet & la main du joueur d'inſtrument ſont par rapport au violon. Peut-on croire que cette intonation fût même difficile ? Il ne s'agiroit que d'accoutumer la voix à faire méthodiquement ce qu'elle fait tous les jours dans la converſation. On y parle quelquefois vite & quelquefois lentement. On y employe toutes ſortes de tons, & l'on y fait les progreſſions, ſoit en hauſſant la voix, ſoit en la baiſſant par toutes ſortes d'intervalles poſſibles. La déclamation notée ne ſeroit autre choſe que les tons & les mouvemens de la prononciation écrites en notes. Certainement la difficulté qui ſe rencontreroit dans l'exécution d'une pareille note, n'approcheroit pas de celle qu'il y a de lire à la fois des paroles qu'on n'a jamais lues, & de chanter & d'accompagner du clavecin ces paroles ſur une note qu'on n'a pas étudiée. Cependant l'exercice apprend même à des femmes à faire ces trois opérations en même tems.

Quant au moyen d'écrire en notes la

déclamation, ſoit celui que nous avons indiqué, ſoit un autre, il ne ſçauroit être auſſi difficile de le réduire en regles certaines, & d'en mettre la méthode en pratique, qu'il l'étoit de trouver l'art d'écrire en notes les pas & les figures d'une entrée de ballet danſée par huit perſonnes, principalement les pas étant auſſi variés, & les figures auſſi entrelaſſées qu'elles le ſont aujourd'hui. Cependant Feuillée eſt venu à bout de trouver cet art, & ſa note enſeigne même aux Danſeurs comment ils doivent porter leurs bras. J'ajouterai encore, que quoique ſa Corégraphie n'ait été publiée qu'en 1606, néanmoins les perſonnes de la profeſſion, tant en France que dans les pays étrangers, y ſçavent déja lire couramment.

SECTION X.

Continuation des preuves qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation. Des changemens ſurvenus vers le tems d'Auguſte dans la déclamation des Romains. Comparaiſon de ce changement avec celui qui eſt arrivé dans notre Muſique & dans notre Danſe ſous Louis XIV.

RETOURNONS aux preuves de fait, qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation de leurs piéces de théâtre. Elles ſont ici d'un tout autre poids qu'un raiſonnement fondé ſur des poſſibilités.

Toutes les fois que Ciceron parle de la déclamation des vers dramatiques, il en parle, non pas comme nous parlerions de la déclamation des vers de Corneille qui eſt arbitraire. Ciceron parle de la déclamation des vers dramatiques comme d'une mélodie conſtante, ſuivant laquelle on prononçoit toujours ces vers. Il en parle comme d'une beauté, pour ainſi dire,

auſſi inhérente aux vers qu'il cite, que la beauté qui réſultoit du ſens qu'ils renferment, & du choix des mots dont ils ſont compoſés. Ciceron, après avoir rapporté quelques vers d'une Tragédie, dit, voilà des vers excellens. Les ſentimens, l'expreſſion, la modulation, tout y reſpire le deuil. (a) *Præclarum carmen, eſt enim rebus, verbis & modis lugubre.* C'eſt ainſi que nous louerions un récit des Opéra de Lulli.

Ciceron, dans pluſieurs endroits de ſes ouvrages, parle des piéces de théâtre de Livius Andronicus, d'Ennius & de Nœvius, trois Poëtes qui vivoient environ deux cens ans avant lui, comme d'une déclamation compoſée, dans le tems qu'ils avoient mis leurs piéces au théâtre, & laquelle on ſuivoit encore cependant dans le tems qu'il écrivoit. Si cette déclamation n'eût point été couché par écrit, auroit-elle pu ſe conſerver ſi longtems ? Qu'on juge ſi je change rien au ſens de Ciceron. Nous avons vu, dit-il, introduire ſur la ſcène, à la place de la muſique ſimple & grave, des piéces de Nœvius & de Livius Andronicus, une muſique

(a) *Quæſt. Tuſc. lib. 5.*

ſi pétulante, que les Acteurs, pour ſuivre la meſure, ſont obligés de s'agiter, de faire des roulemens d'yeux, & des contorſions de tête, en un mot, de ſe démener comme des forcenés. C'eſt ainſi qu'il s'explique, après avoir dit que Platon n'a point tout-à-fait tort, lorſqu'il ſoutient qu'on ne ſçauroit changer la muſique dans un pays, ſans que ce changement produiſe une altération ſenſible dans les mœurs des habitans. (a) *Ego nec tam valdè id timendum, nec planè contemnendum puto. Illa quidem muſica quæ ſolebat quondam complecti ſeveritatem jucundam Livianis & Nœvianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculoſque pariter cùm modorum flexionibus torqueant.* Nous avons déja vu que le geſte des Comédiens des Anciens étoit auſſi aſſujetti à la meſure que la récitation même.

On commençoit donc du tems de Cicéron à changer la déclamation théatrale. Cent ans après Ciceron, Quintilien trouvoit déja cette déclamation ſi remplie de tons efféminés & ſi laſcive, qu'après avoir décidé qu'il faut

(a) *Cic. de Leg. lib. 2.*

faire apprendre la muſique aux enfans, il ajoute, qu'il n'entend point dire qu'il faille leur faire prendre le goût de la muſique, qui de ſon tems régnoit ſur la ſcène. Ses chants, continue-t'il, ſont ſi remplis d'impudence & de laſciveté, qu'on les peut accuſer d'avoir beaucop contribué à étouffer le peu de courage viril qui nous reſtoit. (a) *Non hanc à me præcipi quæ nunc in ſcenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, ſi quid in nobis virilis roboris manebat, excidit.* Tous les Anciens étoient perſuadés que le caractere de la muſique qui étoit le plus en uſage dans un certain pays, influoit beaucoup ſur les mœurs de ſes habitans. Oſerons-nous condamner une opinion ſi générale ſur des choſes de fait, & qui ſe paſſoient ſous les yeux de ceux qui les ont écrites, quand nous n'avons qu'une connoiſſance imparfaite de la muſique des Anciens? J'en appellerois à la Philoſophie, dont notre ſiécle fait particuliérement profeſſion. On peut même obſerver aujourd'hui dans les lieux où les habitans ſont de religions différentes, qu'ils

(b) *Quint. Inſt. lib. prim. cap.* 2.

ne ſortent pas de leurs Egliſes après le ſervice avec la même humeur. Cette affection paſſagere s'y tourne même en habitude. En quelque pays le Souverain a été obligé d'exciter par des actes publics, le peuple devenu Proteſtant, à prendre les mêmes divertiſſemens les jours de Dimanche après le ſervice, qu'il prenoit bien avant que le culte religieux y eût été changé avec la confeſſion de foi, ſans qu'on l'y exhortât. Quittons une matiere qui deviendroit bientôt trop ſérieuſe, & revenons à notre ſujet.

Ceux qui ne connoiſſent pas d'autres théâtres que le théâtre François, ne comprendront pas d'abord tout le ſens du paſſage de Quintilien que je viens de citer. Quoiqu'on y ait vu quelques piéces aſſez licentieuſes, néanmoins on y a toujours obſervé une grande décence, ſoit quant aux tons, ſoit quant aux geſtes. Mais il y a des théâtres étrangers où les Acteurs tombent tous les jours dans le vice que Quintilien reprend, en imitant tous les tons & tous les accens, pour ne point entrer dans d'autres détails, que prennent les plus paſſionnées,

quand elles ſe trouvent enfin en plein liberté.

En liſant l'art poëtique d'Horace on voit bien que le vice reproché par Quintilien à la déclamation théatrale de ſon tems, venoit de ce qu'on l'avoit voulu rendre plus vive, plus affectueuſe & plus expreſſive tant du côté de la récitation que du côté du geſte, qu'elle ne l'avoit été dans les tems antérieurs. Comme Horace a écrit après Ciceron & avant Quintilien, il eſt curieux d'examiner ce qu'il dit ſur les changemens arrivés dans la déclamation théatrale, & ſur la différence qu'il y avoit entre la nouvelle maniere de réciter & l'ancienne.

Autrefois, dit Horace, on ne ſe ſervoit point pour accompagner, ni pour ſoutenir les chœurs, de flutes d'un volume égal à celui de nos trompettes, & qu'il fallût relier avec du fil de laiton. On n'employoit au théâtre que des inſtrumens à vent des plus ſimples, & dont la portée étoit très-bornée, parce qu'ils n'étoient percés que d'un petit nombre de trous.

Tibia non ut nunc oricalcho vincta, tubaque
Æmula, ſed tenuis ſimplexque foramine pauco
Adſpirare

Adſpirare & adeſſe choris erat utilis. (a)

Mais, ajoute Horace, la choſe eſt bien changée. Premierement, le mouvement a été accéléré, & l'on ſe ſert pour le regler, de meſures dont on ne ſe ſervoit pas autrefois, ce qui a fait perdre à la récitation ſon ancienne gravité.

Acceſſit numeriſque modiſque licentia major.

On a encore donné, continue Horace, aux inſtrumens une portée plus grande que celle qu'ils avoient précédemment. Les tons ſur leſquels on déclame, s'étant ainſi multipliés, il entre plus de ſons différens dans la récitation, qu'il n'y en entroit autrefois. Il faut que les Acteurs tirent de leurs poulmons bien des ſons qu'ils n'étoient pas obligés d'en tirer, s'ils veulent ſuivre ces nouveaux inſtrumens dont les cordes leur font leur procès avec ſévérité, quand ils y manquent. En effet, plus une déclamation étoit chantante, plus les fautes de ceux qui l'exécutoient, devoient être ſenſibles.

Quil me ſoit permis, pour éclaircir ce paſſage d'Horace, de me ſervir d'u-

(a) *Horat. de Arte Poët.*

ne comparaiſon tirée du chant de l'Egliſe. Saint Ambroiſe ne fit entre dans le chant qu'on nomme encore aujourd'hui le chant Ambroſien, qu quatre modes, qu'on appelle les *Authentiques*. Ce chant en étoit toujour plus grave, mais il en avoit moins de beauté & moins d'expreſſion. De quinze cordes, ou des quinze notes principales qu'avoit le ſyſtême de la muſique harmonique, il y avoit même quatre tons, le ton le plus haut, & les trois tons les plus bas qui n'entroient point dans le chant Ambroſien. Quand ſaint Ambroiſe le compoſa (*a*), les théâtres étoient encore ouverts, & l'on y récitoit dans la même langue en laquelle on chantoit à l'Egliſe. Ce Saint ne voulut point, ſuivant l'apparence, qu'on entendît à l'Egliſe les tons propres & fréquens au théâtre. Saint Grégoire qui régla le chant qu'on appelle Grégorien, environ cinquante ans (*b*) après que les théâtres eurent été fermés y employa huit modes, en ajoutant aux quatre dont ſaint Ambroiſe s'étoit ſervi, les

(a) *Dict. de Muſiq. de Broſſard.*
(b) *Vers l'an 500.*

modes, appellés *Plagaux*. Ainſi les quinze cordes de la muſique ancienne entrerent dans le chant Grégorien, & tout le monde a trouvé que le chant Grégorien ſurpaſſoit tellement en beauté le chant Ambroſien, que dès le tems de nos Rois de la ſeconde race, les Egliſes des Gaules quitterent l'uſage du chant Ambroſien pour y ſubſtituer le chant Grégorien.

Horace reprend la parole. Les Acteurs ſe ſont encore trouvés en même tems dans l'obligation de preſſer leur geſte, & de hâter leur prononciation, parce que le mouvement avoit été accéleré. Ainſi leur déclamation précipitée a paru une maniere de réciter toute nouvelle. Enfin il eſt devenu néceſſaire que le joueur d'inſtrument, qui doit donner des tons ſi difficiles à prendre, paſſât ſouvent d'un endroit de la ſcène à l'autre, afin que les tons qu'il donneroit, fuſſent mieux entendus des Acteurs, quand il ſeroit plus proche d'eux. Ainſi notre déclamation théatrale eſt devenue ſi vive & ſi paſſionnée, que l'Acteur qui devroit réciter le plus poſément, qu'un perſonnage qui raiſonne ſenſément ſur l'a-

venir, débite aujourd'hui les maximes les plus ſages avec autant d'agitation que la Prêtreſſe de Delphes en pouvoit montrer, lorſqu'elle rendoit ſes Oracles aſſiſe ſur le Trépié.

Sic priſcæ motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita veſtem;
Sic etiam fidibus voces crevêre ſeveris,
Et tulit inſolitum eloquium facundia præceps,
Utiliumque ſagax rerum & divina futuri,
Sortilegis non diſcrepuit ſententia Delphis.

La geſticulation précipitée de ces Acteurs aura paru des mouvemens convulſifs à ceux qui avoient été accoutumés à une récitation plus unie & plus lente. C'eſt ainſi que le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation de poſſédés à des ſpectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois. La nouvelle maniere de réciter, aura donc paru fort extraordinaire aux Romains dans ſes commencemens; mais ils s'y ſeront habitués dans la ſuite, parce qu'on s'accoutume facilement aux nouveautés, qui mettent plus d'action, & qui jettent plus d'ame dans les repréſentations théatrales.

Il y a même de bonnes raiſons pour

croire que la premiere cauſe du changement qui ſurvint dans la déclamation théatrale du tems de Ciceron, venoit de ce que les Romains, qui depuis cent ans avoient beaucoup de commerce avec la Grece où ils alloient même étudier les arts & les ſciences, changerent alors leur maniere de prononcer. Le théâtre n'aura fait qu'imiter le monde, & copier ſon original.

C'eſt Ciceron même qui nous apprend que la prononciation des Romains de ſon tems étoit bien différente de la prononciation de leurs ancêtres. Elle étoit devenue chargée d'accens, d'aſpirations & de ports de voix imités de la prononciation des Etrangers. Voilà ce que Ciceron appelle une nouvelle mode venue d'ailleurs. *Peregrinam inſolentiam.* Jugeons, fait dire cet Auteur à Craſſus, de l'ancienne prononciation, par la maniere dont quelques femmes prononcent encore aujourd'ui. Comme les femmes ſont moins ſouvent dans le monde que les hommes, elles ſont moins ſujettes qu'eux à rien altérer dans la prononciation qu'elles ont appriſe durant l'enfance. Lorſque j'entends parler ma belle-mere Lælia,

continue Craſſus, il me ſemble que j'entends réciter les piéces de Plaute & de Nœvius, car elle prononce uniment, ſans emphaſe & ſans affecter les accens & les inflexions de voix des langues étrangeres. Ne ſuis-je pas bien fondé à croire que le pere de Lælia prononçoit comme elle prononce. (a) *Equidem cum audio ſotrum meam Læliam, faciliùs enim mulieres incorruptam antiquitatem conſervant, quod multorum ſermonis expertes tenent ſemper quæ prima didicerunt, ſed eam ſic audio ut Plautum mihi ac Nœvium videar audire, ſono ipſo vocis ita recto & ſimplici, ut nihil oſtentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo ſic locutum ejus patrem judico.* Nous avons déja cité ce paſſage pour montrer que la déclamation des piéces de théâtre n'étoit point un chant proprement dit, puiſqu'elle étoit ſi ſemblable à celle des converſations ordinaires. Les Nations peuvent changer de prononciation, comme elles peuvent changer de langue. Sous le regne de Henri IV le ton & l'accent des Gaſcons s'introduiſoient à la Cour de France. Mais la mode de prendre l'un

(a) Cic. de Or. l. 3.

& l'autre, y finit avec le regne de ce Prince, qui aimoit les Gaſcons, & qui les avançoit préférablement à ſes autres ſujets, parce qu'il étoit né, & parce qu'il avoit été élevé dans leur pays.

Il eſt comme impoſſible que le geſte des perſonnes qui parlent une langue dont la prononciation eſt devenue plus vive & plus accentuée, ne devienne pas auſſi & plus vif & plus fréquent. Cela s'enſuit de l'organiſation du corps humain. *Geſtus cum ipſa orationis celeritate crebeſcit*, dit Quintilien. (a) En effet, cet Auteur, après avoir loué les préceptes que Ciceron donne ſur le geſte de l'Orateur, ajoute : Nous ſommes accoutumés préſentement à voir un geſte plus animé. Nous exigeons même de nos Orateurs cette action plus agitée, pour ainſi dire : *Sed jam recepta eſt actio paulò agitatior, etiam & exiguitur.*

Pline le jeune, qui avoit été diſciple de Quintilien, écrit à un de ſes amis, qu'il a honte de lui raconter ce qu'avoient dit les Orateurs qu'il venoit d'entendre, & de l'entretenir des diminutions efféminées de la voix,

(a) *Quint. Inſtit. lib.* 12, *c.* 3.

dont leur déclamation étoit remplie. (a) *Pudet quæ & quàm fracta pronuntiatione dicantur.* Une déclamation où l'on veut mettre trop d'expreſſion, doit tomber dans les deux vices oppoſés. Quelquefois elle doit être trop emportée & remplie de ports de voix outrés. Quelquefois la récitation doit être trop énervée. Auſſi Pline (b) reproche-t'il encore à la déclamation qu'il cenſure, de dégénérer quelquefois en criaillerie. Il l'appelle, *Immodicum inſolitumque clamorem.* Cet Auteur raconte encore que Domitius Afer, Orateur célébre dans l'Hiſtoire Romaine, & qui pouvoit avoir commencé de plaider environ trente ans après la mort de Ciceron, appelloit la nouvelle mode de déclamer, la perte de l'éloquence. *Artificium hoc periit*, diſoit-il, après avoir entendu plaider de jeunes gens. Mais la critique d'Afer étoit peut-être une cenſure outrée. Du moins eſt-il certain que cet Orateur déclamoit dans un goût entiérement oppoſé à celui qu'il reprend ici, & qu'il prononçoit grave-

(a) *Plin. Ep.* 14. *l.* 12.
(b) *Ibid.*

ment, & même avec beaucoup de lenteur. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lentè, hoc enim illi actionis genus erat*, dit Pline, en parlant d'Afer. Auſſi mon intention n'eſt-elle pas, en rapportant tous ces paſſages, de prouver que les Romains ayent eu tort de changer leur maniere de déclamer, mais bien de montrer qu'ils la changerent réellement, & que ce fut du tems de Ciceron qu'ils commencerent à la changer.

Il eſt vrai, ſuivant les apparences, qu'on aura outré les choſes, parce que la modération eſt rare parmi les hommes, & parce que les Compoſiteurs de déclamation, les joueurs d'inſtrumens & les Acteurs ſe feront piqués de renchérir les uns ſur les autres en fait d'expreſſion. C'eſt ce qui arrive toujours dans les nouveautés qui ſont goutées du public. Quelques Artiſans reſtent en deçà des bornes que la raiſon preſcrit. D'autres les paſſent, & donnent dans des excès outrés.

La muſique a eu en France depuis quatrevingt ans une deſtinée approchante de celle que la déclamation eût à Rome du tems de Ciceron. Il y a ſix

vingt ans que les chants qui ſe compoſoient en France, n'étoient généralement parlant, qu'une ſuite de notes longues, & ce que les Muſiciens appellent quelquefois *du gros Fa.* Le mouvement de l'exécution étoit très-lent. Les Chantres, ni les joueurs d'inſtrumens, n'étoient point même capables d'exécuter une muſique plus difficile. On ne ſongeoit pas encore à en compoſer d'autres. Peut-être avoit-on fait mieux dans les tems antérieurs, mais on étoit déchu. Ceux qui ſçavent le mieux la muſique & l'hiſtoire de notre muſique, que j'ai toujours conſultés avant que de rien mettre ſur le papier, m'ont aſſuré que l'état de notre muſique étoit, il y a ſix vingt ans, tel que je le décris. La néceſſité n'avoit pas même encore enſeigné à la meſurer en l'écrivant. Le goût a bien changé depuis, & la progreſſion de nos chants eſt devenue ſi accélerée, qu'ils ſont quelquefois & ſans agrément & ſans expreſſion.

Ce changement a été l'occaſion d'un changement encore plus grand ſurvenu dans notre danſe, & principalement dans la danſe du théâtre. Il y a quatre-

vingt ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent, & leur chant, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, marchoit poſément, même dans ſa plus grande gayeté.

On exécutoit ces airs avec des Luths, des Théorbes & des Violes qu'on mêloit à quelques Violons, & les pas & les figures de ballets compoſés ſur les airs dont je parle, étoient lents & ſimples. Les Danſeurs pouvoient garder toute la décence poſſible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danſe n'étoit preſque pas différente de celle des bals ordinaires.

Le petit Moliere avoit à peine montré par deux ou trois airs qu'il étoit poſſible de faire mieux, quand Lulli parut, & quand il commença de compoſer pour les ballets de ces airs qu'on appelle des airs de vîteſſe. Comme les Danſeurs qui exécutoient les ballets compoſés ſur ces airs, étoient obligés à ſe mouvoir avec plus de vîteſſe & plus d'action que les Danſeurs ne l'avoient faits juſqu'alors, bien des perſonnes dirent qu'on corrompoit le bon goût de la danſe, & qu'on alloit en

faire un *Baladinage*. Les Danſeurs eux-mêmes n'entrerent qu'avec peine dans l'eſprit des nouveaux airs, & ſouvent il arriva que Lulli fut obligé de compoſer lui-même les entrées qu'il vouloit faire danſer ſur les airs dont je parle. Il fut obligé de compoſer lui-même les pas & les figures de l'entrée de la Chaconne de Cadmus, parce que Beauchamps qui faiſoit alors ſes ballets, n'entroit point à ſon gré dans le caractere de cet air de violon.

Le ſuccès des airs de vîteſſe donna l'idée à Lulli d'en compoſer qui fuſſent à la fois & vîtes & caractériſés. On appelle communément des airs caractériſés ceux dont le chant & le rithme imitent le goût d'une muſique particuliere, & qu'on imagine avoir été propre à certains peuples, & même à de certains perſonnages fabuleux de l'antiquité, qui peut-être n'exiſterent jamais. L'imagination ſe forme donc cette idée ſur le chant & ſur la muſique, convenable à certains perſonnages, ſuivant ce qu'on peut ſçavoir du caractere de ces perſonnages à qui le Muſicien prête des airs de ſon invention. C'eſt ſur le rapport que des

airs peuvent avoir avec cette idée, laquelle bien qu'elle ſoit une idée vague, eſt néanmoins à peu près la même dans toutes les têtes, que nous jugeons de la convenance de ces mêmes airs. Comme nous l'avons déja dit, il eſt un vraiſemblable, même pour cette muſique imaginaire. Quoique nous n'ayons jamais entendu la muſique de Pluton, nous ne laiſſons pas de trouver une eſpéce de vraiſemblance dans les airs de violon, ſur leſquels Lulli fait danſer la ſuite du Dieu des Enfers dans le quatriéme Acte de l'Opéra d'Alceſte, parce que ces airs reſpirent un contentement tranquille & ſérieux, & comme Lulli le diſoit lui-même, *une joie voilée.* En effet, des airs caractériſés, par rapport aux fantômes que notre imagination s'eſt formés, ſont ſuſceptibles de toutes ſortes d'expreſſions comme les autres airs. Ils expriment bien la même choſe que les autres airs, mais c'eſt dans un goût particulier & conforme à la vraiſemblance que nous avons imaginée.

Comme les Compoſiteurs de ballet dont Lulli ſe ſervoit, ne ſe perfectionnoient pas auſſi vîte que lui, il fut

obligé ſouvent de compoſer encore lui-même le ballet des airs d'un caractere marqué. Lulli, ſix mois avant que de mourir, fit lui-même le ballet de l'air ſur lequel il vouloit faire danſer les Ciclopes (*a*) de la ſuite de Poliphême. Mais les Danſeurs ſe ſont tellement perfectionnés dans la ſuite, qu'ils ont rencheri ſur les Muſiciens, auxquels ils ont ſuggeré quelquefois l'idée d'airs de violon d'un caractere nouveau, & propre à des ballets, dont nos Danſeurs avoient imaginé l'idée.

Cette émulation a donné lieu de mettre dans les ballets & dans les airs de violon une variété & une élégance qu'on n'y voyoit pas autrefois. Il y a ſoixante ans que les Faunes, les Bergers, les Payſans, les Ciclopes & les Tritons danſoient preſque uniformement. La danſe eſt aujourd'hui diviſée en pluſieurs caracteres. Si je ne me trompe pas, les gens du métier en comptent juſqu'à ſeize, & chacun de ces caracteres a ſur le théâtre des pas, des attitudes & des figures qui lui ſont propres. Les femmes mê-

(a) *Dans l'Opéra de Galatée.*

mes ſont entrées peu à peu dans ces caracteres. Elles les font ſentir dans leur danſe auſſi-bien que les hommes.

Je ne dirai pas qu'on n'ait point quelquefois gâté notre muſique & notre danſe à force de les vouloir enrichir & de vouloir les rendre plus expreſſives. Mais c'eſt une deſtinée inévitable à tous les arts qui font un progrès conſidérable. Il ſe trouve toujours des Artiſans qui paſſent le but, & qui défigurent leur ouvrage à force de vouloir le rendre élégant. Les perſonnes qui tiennent pour l'ancien goût, alléguent ordinairement les excès où tombent les Artiſans qui outrent ce qu'ils font, lorſqu'elles veulent prouver que le goût nouveau eſt vicieux. Mais le public qui ſçait diſcerner entre les défauts de l'art & les fautes de l'Artiſan, ne trouve pas que les inventions nouvelles ſoient de mauvaiſes choſes, parce qu'on en abuſe. Ainſi le public s'eſt ſi bien accoutumé à la nouvelle danſe de théâtre, qu'il trouveroit fade aujourd'hui le goût de danſe, lequel y regnoit il y a ſoixante ans. Ceux qui ont vu notre danſe théatrale arri-

ver par dégrés à la perfection où elle eſt parvenue, n'en ſont pas ſi frappés ; mais les Etrangers qui ont été long-tems ſans venir en France, ſont très-ſurpris d'un progrès qui leur ſemble un progrès ſubit. Après cette diſgreſſion qui paroît expliquer ſenſiblement un paſſage d'Horace fort important, mais entendu, revenons à la déclamation théâtrale des Anciens. Ce que je vais dire ſur la maniere dont elle s'exécutoit, ſuffiroit ſeul pour prouver tout ce que je puis avoir avancé.

SECTION XI.

Les Romains partageoient ſouvent la déclamation théatrale entre les deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faiſoit des geſtes.

LA déclamation de pluſieurs ſcènes des piéces dramatiques étoit ſouvent partagée entre deux Acteurs. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre étoit chargé de faire les geſtes. Or comment auroit-il été poſſible que ces deux Acteurs euſſent toujours été d'accord en-

tr'eux, & que l'un & l'autre fuſſent en cadence avec l'accompagnement, ſi la déclamation n'avoit pas été concertée, de maniere que chacun ſçût préciſément ce que ſon compagnon devoit faire, & dans quel eſpace de tems il l'exécuteroit ? Cela pouvoit-il s'arranger ſans qu'il y eût rien d'écrit. Entrons en preuve. Tite-Live, après avoir fait l'hiſtoire des premieres repréſentations théatrales qu'on vit à Rome, après avoir dit, concernant les premiers progrès de ces repréſentations, ce que nous avons rapporté dans la Section précédente, raconte, en continuant l'hiſtoire de la ſcéne Romaine, l'aventure qui donna l'idée de partager la déclamation, pour ainſi dire, en deux tâches, & il dit même les raiſons qui furent cauſe que cet uſage s'établit comme l'uſage le meilleur.

Livius Andronicus, Poëte célébre & qui vivoit à Rome environ cinq cens quatorze ans après ſa fondation, & environ ſix-vingt ans après qu'on y eût ouvert les théâtres, jouoit lui-même dans une de ſes piéces. C'étoit alors la coutume que les Poëtes dra-

matiques montaſſent eux-mêmes ſur le théâtre, pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peuple qui ſe donnoit la liberté qu'il prend encore en France & en Italie, de faire répéter les endroits qui lui plaiſent: le peuple, dis-je, à force de crier *Bis*, le mot eſt Latin, fit réciter ſi longtems le pauvre Andronicus, qu'il s'enroua. Hors d'état de déclamer davantage, il fit trouver bon au peuple qu'un Eſclave placé devant le joueur d'inſtrument, récitât les vers; & tandis que cet Eſclave récitoit, Andronicus fit les mêmes geſtes qu'il avoit fait en récitant lui-même. On remarqua que ſon action étoit alors beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ſes forces à faire les geſtes, quand c'étoit un autre qui étoit chargé du ſoin & de la peine de prononcer. De-là, continue Tite-Live, naquit l'uſage de partager la déclamation entre deux Acteurs, & de réciter, pour ainſi dire, à la cadence du geſte des Comédiens; & cet uſage a ſi bien prévalu, que les Comédiens ne prononcent plus eux-mêmes que les vers des dialogues. *Livius... idem*

ſcilicet, quod omnes tunc erant, ſuorum carminum actor, dicitur cum ſæpius revocatus vocem obtudiſſet, veniâ petitâ puerum ad canendum ante tibicinem cum ſtatuiſſet, canticum egiſſe aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis uſus impediebat. Inde ad manum cantari hiſtrionibus captum, diverbiaque tantùm ipſorum voci relicta (a). Je crois qu'il ſeroit inutile d'expoſer de quel poids eſt ici l'autorité de Tite-Live, & de faire voir que tous les raiſonnemens poſſibles ne doivent pas balancer un moment ſa dépoſition. Il n'y aura perſonne qui ne ſente bien cette vérité.

Le paſſage que je viens de citer, n'a pas beſoin d'autre Commentaire que d'une explication autentique des mots *Canticum* & *Diverbium*. Nous la trouvons dans Diomede. Cet ancien Grammairien, après avoir dit que les pieces de théâtres étoient compoſés de chœurs, de dialogues & de monologues, ajoute : Les dialogues ſont les endroits d'une piéce où pluſieurs perſonnes converſent enſemble. Les cantiques ou monologues ſont les endroits d'une piéce dans leſquels, un Ac-

(a) *Tite-Liv. hiſt. lib* 7.

teur parle étant seul, ou dans lesquels, supposé qu'il y ait un second Acteur sur la scéne, le second personnage ne dialogue point avec le premier, & cela de maniere que si ce second personnage dit quelque chose, il ne le dise qu'en forme d'*à parte*, c'est-à-dire, sans adresser la parole au premier (a) *Membra Comœdiarum tria sunt. Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia sunt partes Comœdiarum in quibus diversorum personæ versantur. In Canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duæ fuerint, ita debent esse ut ex occulto una audiat & eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat.* On fera réflexion que ces endroits d'une piéce dramatique que les Anciens appelloient des Cantiques, sont ordinairement les endroits les plus passionnés, parce que l'Acteur qui se croit dans une entiere liberté, y donne l'effort à ses sentimens les plus secrets & les plus impétueux, qu'il contraint, ou qu'il déguise dans les autres scénes.

On peut se faire quelque idée du chant ou de la déclamation harmo-

(a) *De Arte Gramm. lib.* 3.

nieuſe de ces Cantiques, par ce qu'en dit Quintilien, quoiqu'il n'en parle que par occaſion. Cet Auteur, en raiſonnant ſur un endroit de l'Oraiſon de Ciceron pour Milon, qui devoit devenir emphatique dans la prononciation, dit que cet endroit tenoit du Cantique. On ſent bien, ajoute Quintilien, qu'il eſt impoſſible de le réciter ſans renverſer un peu la tête en arriere, comme l'on eſt porté à le faire par un inſtinct machinal, lorſqu'on veut prononcer quelque choſe avec emphaſe. La voix a une iſſue plus aiſée, lorſqu'on tient la tête dans cette ſituation. (*a*) *Pleniore tamen hæc canali fluunt:* Vos Albani tumuli atque luci, &c. *Nam Cantici quiddam habent, ſenſimque reſupina ſunt.* Quintilien dit encore dans un autre endroit, que nous avons déja cité, quand nous avons voulu prouver que la déclamation des Anciens n'étoit pas un chant muſical tel que les nôtres, qu'il faut bien qu'un enfant, à qui l'on fait lire les Poëtes, les liſe autrement qu'il ne liroit de la proſe, mais qu'il ne faut pas qu'il laiſſe

(b) *Quint. lib. 11 cap. 3.*

échapper ſa voix, comme s'il récitoit un Cantique, ſur le théâtre. (a) *Sit autem lectio virilis & cum ſuavitate quadam gravis, non quidem proſæ ſimilis, quia carmen eſt & Poëta canere eſt teſtatur. Non tamen in Canticum diſſoluta.*

Comme Tite-Live ne fait que narrer l'origine de l'uſage qui ſe pratiquoit de ſon tems, je ne ſongerois point à confirmer ſon récit par le témoignage d'autres Auteurs, ſi la choſe qu'il nous apprend, ne devoit point paroître extraordinaire. Mais comme il eſt impoſſible que bien des gens ne trouvent pas étrange, je crois à propos de rapporter encore quelques paſſages des Auteurs anciens, qui diſent la même choſe que Tite-Live.

Valere Maxime qui écrivoit ſous Tibere, raconte l'aventure d'Andronicus preſque dans les mêmes termes que Tite-Live. Il dit, en parlant de ce Poëte: Andronicus, en jouant dans une de ſes Tragédies, fut obligé par les Spectateurs à répéter tant de fois un endroit de la piéce, qu'il s'enroua de maniere qu'il fût obligé, pour continuer, à faire réciter les vers par un

(a) *Quint. lib.* 1. *c.* 10.

de ſes eſclaves accompagné du joueur de flute, tandis que lui, Andronicus, il faiſoit les geſtes. (a) *Is ſui operis Actor, cum ſæpius à populo revocatus vocem obtudiſſet, adhibito pueri & tibicinis concentu geſticulationem tacitus peregit.*

Lucien dans l'écrit (b) qu'il a compoſé ſur l'art de la danſe, tel que l'avoient les Anciens, dit, en parlant des perſonnages tragiques, qu'on leur entend prononcer de tems en tems quelques vers ïambes, & qu'en les prononçant, ils n'ont attention qu'à bien faire ſortir leur voix, car les Artiſans ou les Poëtes qui ont mis les piéces au théâtre, ont pourvu au reſte. Cet Auteur ajoute quelques lignes après. *Autrefois c'étoient les mêmes perſonnes qui récitoient & qui faiſoient les geſtes; mais comme l'action troubloit la liberté de la reſpiration, & nuiſoit ainſi à la réputation, on a donné à ceux qui font les geſtes des Chanteurs qui prononçaſſent pour eux.* Aulugelle, contemporain de Lucien, dit que les Chanteurs, qui de ſon tems récitoient ſans ſe remuer, faiſoient auſſi les geſtes en récitant

(a) *Val. Max. l. 2. c. 4.*
(b) *Lucian. de Orcheſ.*

ſur l'ancien théâtre. (a) *Saltabundi autem canebant, quæ nunc ſtantes canunt.*

Tous ces récits ſont encore appuyés du témoignage de Donat, qui a écrit expreſſément ſur le théâtre. Les Comédiens, dit-il, en parlant des piéces de Térence, prononçoient eux-mêmes les dialogues, mais les Cantiques étoient mis en modulation, non point par le poëte, mais par un habile Mucien. (b) *Diverbia hiſtriones pronunciabant. Cantica verò temperabantur modis non à Poëta, ſed à perito artis Muſices factis.*

Enfin, Iſidore de Séville, qui du moins a pu voir des gens qui euſſent vu repréſenter ſur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la déclamation entre deux Acteurs. Il dit en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit-là que les poëtes & ceux qui chantoient des Tragédies ou des Comédies, ſe plaçoient pour prononcer leurs récits, durant leſquels d'autres Acteurs faiſoient les geſtes. On voit par l'hiſtoire de

(a) *Aulug. lib. 20, cap. 2.*
(b) *Frag. de Trag. & Comed.*

Livius

Livius Andronicus, rapportée dans Tite-Live, & par pluſieurs autres paſſages des Auteurs anciens, que les Poëtes chantoient ſouvent dans leurs piéces ; c'eſt-à-dire, qu'ils y prononçoient eux-mêmes ces endroits que les Geſticulateurs ne prononçoient pas. (a) *Ibi enim Poëtæ, Comœdi & Tragœdi ad certamen conſcendebant, iiſque canentibus, alii geſtus edebant.* Quatre vers d'une Epigramme de l'Anthologie Latine, décrivent très-bien un Acteur qui fait les geſtes convenables à ce que récitent d'autres Acteurs, après que le chœur a ceſſé de parler.

Ingreſſus ſenam populum ſaltator adorat.
Solerti ſpondens prodere verba manu :
Nam cum grata chorus diffudit carmica dulcîs
Quæ reſonat cantor motibus ipſe probat.

Nous expoſerons plus bas pourquoi nous traduiſons *Saltator* par Acteur.

Il eſt à propos de faire penſer ici le lecteur à trois choſes. L'une eſt, que les théâtres des Anciens étoient bien plus vaſtes que les nôtres, & qu'ils étoient encore moins éclairés. Comme je le dirai tantôt, le jour qui éclai-

(a) *Iſid. Orig. lib. 18. c. 44.*

roit la ſcène antique, n'y pouvoit pas jetter autant de lumieres que nos illuminations théatrales en jettent ſur la ſcène des théâtres modernes. Ainſi les Anciens ne voyoient pas leurs Acteurs d'auſſi près, ni auſſi diſtinctement que nous voyons les nôtres. La ſeconde eſt, que les Acteurs des Anciens jouoient maſqués, & par conſéquent on ne pouvoit pas voir aux mouvemens de la bouche & des muſcles du viſage, s'ils parloient, ou s'ils ne parloient pas. Ainſi le ſpectateur ne ſentoit pas le ridicule qu'on imagine d'abord dans deux perſonnes, dont l'une feroit des geſtes ſans parler, tandis que l'autre réciteroit ſur un ton pathétique les bras croiſés. En troiſiéme lieu, comme les maſques des Comédiens ſervoient alors pour augmenter la force de la voix, ainſi que nous l'expoſerons plus bas, ces maſques devoient en altérer le ſon aſſez pour rendre difficile de connoître, ſi, par exemple, la voix que Micion avoit eue dans le Cantique, étoit la même voix que Micion avoit dans les Dialogues. Suivant les apparences, on choiſiſſoit un *Chanteur* dont la voix

approchât, autant qu'il étoit poſſible, de la voix du Comédien, & l'on peut croire qu'il n'étoit plus poſſible de reconnoître les deux voix, & de les diſtinguer, quand elles avoient paſſé par le maſque. Ce Chanteur ſe plaçoit ſur une eſpéce d'Eſtrade (*a*), laquelle étoit vers le bas de la ſcéne.

(a) *Iſid. Orig. lib.* 18.

SECTION XII.

Des Maſques des Comédiens de l'Antiquité.

JE crois devoir faire ici une eſpéce de digreſſion ſur les maſques dont les Comédiens Grecs & les Comédiens Romains ſe couvroient la tête en jouant. Elle aidera à mieux entendre ce qui me reſte à dire ſur le partage de la déclamation entre le *Geſticulateur* & le *Chanteur*. Eſchille avoit introduit en Grece cet uſage. Diomede (*a*) nous dit bien que ce fut un Roſius Gallus, qui le premier porta un maſque ſur le théâtre à Rome, pour

(a) *Diomed. lib.* 3.

cacher le défaut de ſes yeux qui étoient bigles, mais il ne nous dit pas quand Roſius vivoit. *Perſonis verò uti primus cœpit Roſius Gallus præcipuus hiſtrio, quòd oculis obverſis erat, nec ſatis decorus in perſonis, niſi paraſitos pronunciabat.* Cet uſage s'eſt même conſervé en partie ſur les théâtres modernes. Pluſieurs perſonnages de la Comédie Italienne ſont maſqués. Quoique nous n'ayons jamais fait prendre le maſque à tous nos Acteurs, comme les Anciens, néanmoins il n'y a pas encore longtems qu'on ſe ſervoit aſſez communément du maſque ſur le théâtre François dans la repréſentation des Comédies. On s'en ſervoit même quelquefois dans la repréſentation des Tragédies. Le maſque quoique banni de nos Tragédies, ne l'eſt pas encore entierement de nos Comédies.

Tous les Acteurs des Anciens jouoient maſqués, & chaque genre de Poëſie dramatique avoit des maſques particuliers. Dans le Traité de Lucien, intitulé le *Gymnaſe*, & qui eſt en forme de dialogue entre Solon & le Scythe Anacharſis, ce dernier dit à Solon, qui venoit de lui parler de l'utilité

des Tragédies & des Comédies. » J'en » ai vu jouer aux Baccanales. Dans la » Tragédie, les Acteurs ſont mon- » tés ſur des eſpéces d'échaſſes, & » ils portent des maſques, dont la » bouche eſt d'une ouverture énorme. » Il en ſort avec fracas des mots graves » & ſententieux. Dans la Comédie, » les Acteurs chauſſés & vêtus à l'or- » dinaire, ne crient point ſi haut, mais » leurs maſques ſont encorre plus ri- » dicules que ceux des premiers.

Il eſt vrai qu'à l'aide de ces maſques, l'Acteur paroiſſoit auſſi conforme qu'il le vouloit, au caractere qu'il devoit ſoutenir. Les Acteurs anciens, tant ceux qui jouoient la Tragédie, que ceux qui jouoient la Comédie, avoient pluſieurs maſques, & ils en changeoient. (a) *Major in perſonis obſervatio eſt apud Comicos Tragicoſque; multis enim utuntur & variis.* Car les gens de théâtre croyoient alors qu'une certaine phyſionomie étoit tellement eſſentielle au perſonnage d'un certain caractere, qu'ils penſoient que pour donner une connoiſſance complette du caractere de ce perſonnage, ils devoient don-

(a) *Quint. in Prov. lib.* 11.

ner le deſſein du maſque propre à le repréſenter. Ils plaçoient donc après la définition de chaque perſonnage, telle qu'on a coutume de la mettre à la tête des piéces des théâtres, & ſous le titre de *Dramatis perſonæ*, un deſſein de ce maſque. Cette inſtruction leur ſembloit néceſſaire.

En effet, ces maſques repréſentoient non-ſeulement le viſage, mais ils repréſentoient encore la tête entiere, ou ſerrée ou large, ou chauve ou couverte de cheveux, ou ronde ou pointue, quoique feu Monſieur Perrault ait cru le contraire. Cet Ecrivain plein d'honneur & de probité, étoit de plus ſi galant homme, que lui-même il me pardonneroit la remarque que je vais faire. La vénération que je conſerve pour ſa mémoire, me fait même croire qu'il auroit corrigé ſa faute, ſi l'on l'en avoit averti.

Tout le monde ſçait la Fable de Phédre (*a*), dans laquelle un Renard s'écrie, après avoir examiné un maſque de Tragédie : Avec quelle mine on manque de cervelle ?

Quanta ſpecies, inquit, cerebrum non habet.

(a) *Fab. 7, lib. 7.*

Voici la Critique de M. Perrault (*a*) *Dans Eſope c'eſt un ſinge, qui trouvant une tête chez un Sculpteur, dit, voilà une belle tête, c'eſt dommage qu'elle manque de cervelle. La choſe va fort bien de la maniere qu'Eſope la raconte, parce qu'une tête eſt faite pour avoir de la cervelle; mais il n'y a nul ſel à le dire d'un maſque ou d'un viſage qui ne ſont point faits pour en avoir, & à qui ce n'eſt point un reproche d'en manquer. Eſt-ce avoir du goût que d'altérer ainſi une Fable?* Mais les maſques dont parle Phédre, étoient dans le même cas que la tête d'Eſope. Ces maſques couvroient toute la tête de l'Acteur, & ils paroiſſoient faits pour avoir de la cervelle. On peut le voir en ouvrant l'ancien manuſcrit de Térence qui eſt à la Bibliothéque du Roi, & même le Térence de Madame Dacier.

L'uſage des maſques empêchoit donc qu'on ne vît ſouvent un Acteur déja flétri par l'âge, jouer le perſonnage d'un jeune homme amoureux & aimé. Hypolithe, Hercule & Neſtor ne paroiſſoient ſur le théâtre qu'avec une tête reconnoiſſable à l'aide de ſa conve-

(*a*) *Paralelle, tome 3, p.* 307.

nance avec leur caractere connu. Le viſage ſous lequel l'Acteur paroiſſoit, étoit toujours aſſorti à ſon rôle, & l'on ne voyoit jamais un Comédien jouer le rôle d'un honnête homme avec la phiſionomie d'un fripon parfait. Les Compoſiteurs de déclamation, c'eſt Quintilien qui parle, lorſqu'ils mettent une piéce au théâtre, ſçavent tirer des maſques mêmes le pathétique. Dans les Tragédies, Niobé paroit avec un viſage triſte, & Médée nous annonce ſon caractere par l'air atroce de ſa phiſionomie. La force & la fierté ſont dépeintes ſur le maſque d'Hercule. Le maſque d'Ajax, eſt le viſage d'un homme hors de lui-même. Dans les Comédies, les maſques des valets, des marchands d'Eſclaves & des Paraſites, ceux des perſonnages d'hommes groſſiers, de ſoldat, de vieille, de courtiſanne & de femme eſclave, ont tous leur caractere particulier. On diſcerne par le maſque, le vieillard auſtere d'avec le vieillard indulgent; les jeunes gens qui ſont ſages, d'avec ceux qui ſont débauchés; une jeune fille d'avec une femme de dignité. Si le pere, des intérêts duquel il s'agit

principalement dans la Comédie, doit être quelquefois content & quelquefois fâché, il a un des ſourcils de ſon maſque froncé, & l'autre rabatu, & il a une grande attention à montrer aux ſpectateurs celui des côtés de ſon maſque, lequel convient à ſa ſituation préſente. C'eſt ainſi que Monſieur Boindin explique (*a*) les dernieres lignes du paſſage de Quintilien, en ſuppoſant que le Cemédien qui portoit ce maſque, ſe tournoit tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour montrer toujours le côté du viſage qui convenoit à ſa ſituation actuelle, quand on jouoit les ſcènes où il devoit changer d'affection, ſans qu'il pût aller changer de maſque derriere le théâtre. Par exemple, ſi ce pere entroit content ſur la ſcène, il préſentoit d'abord le côté de ſon maſque dont le ſourcil étoit rabatu; & lorſqu'il changeoit de ſentiment, il marchoit ſur le théâtre, & il faiſoit ſi bien qu'il préſentoit le côté du maſque dont le ſourcil étoit froncé, obſervant dans l'une & dans l'autre ſituation de ſe tourner toujours de pro-

(a) *Dans un Mémoire remis à l'Académie des Belles Lettres.*

fil. Les Comédiens Romains avoient une attention particuliere à cette partie de leur jeu. (a) *Itaque in iis quæ ad ſcenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi à perſonis quoque affectus mutuantur, ut ſit Neobe in tragœdia triſtis, atrox Medæa, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis verò præter aliam obſervationem quâ ſervi, leones, paraſiti, ruſtici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, ſenes auſteri ac mites, juvenes ſeveri ac luxurioſi, matronæ, puellæ inter ſe diſcernuntur; pater ille cujus præcipuè partes ſunt, quia interim concitatus, interim lenis eſt, altero erecto, altero compoſito eſt ſupercilio. Atque id oſtendere maximè Latinis Actoribus moris eſt, quod cum iis quas agunt partibus congruat.* Pollux, dans l'ouvrage que nous citons (b), dit quelque choſe qui me paroît propre à confirmer la conjecture ingénieuſe & ſenſée dont je viens de parler. Cet Auteur, en parlant des maſques de caracteres, dit que celui du vieillard qui joue le premier rôle dans la Comédie, doit être chagrin d'un côté, & ſérain de l'autre.

(a) *Quint. Inſtit. lib.* 11. *cap.* 3.
(b) *Onomaſt. lib.* 4. *cap.* 19.

Le même Auteur dit auſſi, en parlant des maſques des Tragédies qui doivent être caracteriſés, que celui de Thamiris, cè fameux téméraire que les Muſes rendirent aveugle, parce qu'il avoit oſé les défier, devoit avoir un œil bleu, & l'autre noir.

Les maſques des Anciens mettoient encore beaucoup de vraiſemblance dans ces piéces excellentes, où le nœud naît de l'erreur qui fait prendre un perſonnage pour un autre perſonnage par une partie des Acteurs. Le ſpectateur qui ſe trompoit lui-même en voulant diſcerner deux Acteurs dont le maſque étoit auſſi reſſemblant qu'on le vouloit, concevoit facilement que les Acteurs s'y mépriſſent eux-mêmes. Il ſe livroit donc ſans peine à la ſuppoſition ſur laquelle les incidens de la piéce ſont fondés, au lieu que cette ſuppoſition eſt ſi peu vraiſemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter. Dans la repréſentation des deux piéces que Moliere & Renard ont imitée de Plaute (a), nous reconnoiſſons diſtinctement les perſonnes qui donnent lieu à

(a) *Amphitrion. Les Menechmes.*

l'erreur, pour être des perſonnages différens. Comment concevoir que les autres Acteurs qui les voyent encore de plus près que nous, puiſſent s'y méprendre? Ce n'eſt donc que par l'habitude où nous ſommes de nous prêter à toutes les ſuppoſitions établies par l'uſage ſur le théâtre, que nous entrons dans celles qui ſont le nœud de l'Amphitrion & des Menechmes, & je ne conſeillerois à perſonne de compoſer une Comédie Françoiſe toute neuve, dont l'intrigue conſiſtât dans un pareil embarras.

Ces maſques donnoient encore aux Anciens la commmodité de pouvoir faire jouer à des hommes, ceux des perſonnages de femmes, dont la déclamation demandoit des poulmons plus robuſtes que ne le ſont communément ceux des femmes, ſurtout quand il falloit ſe faire entendre en des lieux auſſi vaſtes que les théâtres l'étoient à Rome. En effet, pluſieurs paſſages des Ecrivains de l'antiquité (a), entr'autres le récit que fait Aulugelle de l'aventure arrivée à un Comédien nommé Polus, qui jouoit le perſon-

(a) Cic. de Offic. l. pr. Aulug. lib. 7, cap. 5.

nage d'Electre, nous apprennent que les Anciens diſtribuoient ſouvent à des hommes des rôles de femme. Aulugelle raconte donc que ce Polus jouant ſur le théâtre d'Athénes le rôle d'Electre dans la Tragédie de Sophocle, il entra ſur la ſcène en tenant une urne où étoient véritablement les cendres d'un de ſes enfans qu'il venoit de perdre. Ce fut en l'endroit de la piéce où il falloit qu'Electre parût tenant dans ſes mains l'urne où elle croit que ſont les cendres de ſon frere Oreſte. Comme Polus ſe toucha exceſſivement en apoſtrophant ſon urne, il toucha de même toute l'aſſemblée. Juvenal dit (*a*), en invectivant contre Néron, qu'il falloit mettre aux pieds des ſtatues de cet Empereur des maſques, des Thirſes, la robe d'Antigone enfin, comme une eſpéce de trophée qui conſervât la mémoire de ſes grandes actions. Cela ſuppoſe manifeſtement que Néron avoit joué le rôle de la ſœur d'Eteocle & de Poliniee dans quelque Tragédie.

(a) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyeſte
Syrma, vel Antigonæ, perſonam Menalipes.
Juv. Sat. 8.

On introduiſit auſſi à l'aide de ces maſques toutes ſortes de nations étrangeres ſur le théâtre, avec la phiſionomie qui leur étoit particuliere. Le maſque du Batave aux cheveux roux, & qui eſt l'objet de votre riſée, fait peur aux enfans, dit Martial.

Ruſi perſona Batavi
Quem tu derides, hæc timet ora puer.

Ces maſques donnoient même lieu aux amans de faire des galanteries à leurs maîtreſſes. Suétone nous apprend, que lorſque Néron montoit ſur le théâtre pour y repréſenter un Dieu ou un Héros, il portoit un maſque fait d'après ſon viſage; mais que lorſqu'il y repréſentoit quelque Déeſſe ou quelque Héroïne, il portoit alors un maſque qui reſſembloit à la femme qu'il aimoit actuellement. *Heroum Deorumque, item Heroïdum perſonis effictis ad ſimilitudinem oris ſui, & feminæ prout quamque diligeret.*

Julius Pollux, (a) qui compoſa ſon ouvrage pour l'Empereur Commode, nous aſſure que dans l'ancienne Comé-

(a) *Onom.* l. 4. c. 18.

die Grecque, qui ſe donnoit la liberté de caractériſer & de jouer les citoyens vivans, les Acteurs portoient un maſque qui reſſembloit à la perſonne qu'ils repréſentoient dans la piéce. Ainſi Socrate a pu voir ſur le théâtre d'Athénes un Acteur qui portoit un maſque qui lui reſſembloit, lorſqu'Ariſtophane lui fit jouer un perſonnage ſous le propre nom de Socrate, dans la Comédie des Nuées. Ce même Pollux nous donne dans le chapitre de ſon livre que je viens de citer, un détail très-long & très-curieux ſur les différens caracteres des maſques qui ſervoient dans les repréſentations des Comédies & dans celles des Tragédies.

Mais d'un autre côté, ces maſques faiſoient perdre aux ſpectateurs le plaiſir de voir naître les paſſions, & de reconnoître leurs différens ſymptômes ſur le viſage des Acteurs. Toutes les expreſſions d'un homme paſſionné nous affectent bien; mais les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles ſur ſon viſage, nous affectent beaucoup plus que les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles par le moyen de ſon geſte

& par la voix. *Dominatur autem maximè vultus*, dit Quintilien. (a)

Cependant les Comédiens des Anciens ne pouvoient pas rendre ſenſibles ſur leur viſage les ſignes des paſſions. Il étoit rare qu'ils quittaſſent le maſque, & même il y avoit une eſpéce de Comédiens qui ne le quittoit jamais. Nous ſouffrons bien, il eſt vrai, que nos Comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des ſignes des paſſions qui peuvent être marqués ſur le viſage. Ces ſignes conſiſtent autant dans les altérations qui ſurviennent à la couleur du viſage, que dans les altérations qui ſurviennent à ſes traits. Or le rouge dont il eſt à la mode, depuis vingt ans que les hommes même ſe barbouillent avant que de monter ſur le théâtre, nous empêchent d'appercevoir les changemens de couleur, qui dans la nature font une ſi grande impreſſion ſur nous. Mais le maſque des Comédiens anciens cachoit encore l'altération des traits que le rouge nous laiſſe voir.

On pourroit dire pour défendre l'uſage du maſque, qu'il ne cache point

(a) *Quint. lib.* 11. *c.* 3.

au ſpectateur les yeux du Comédien. Or s'il eſt vrai de dire que les paſſions ſe rendent encore plus ſenſibles par les altérations qui ſurviennent ſur notre viſage, que par les altérations qui ſurviennent dans notre geſte & dans toutes nos attitudes & dans notre ton de voix; il eſt auſſi vrai que les paſſions ſe rendent encore plus ſenſibles par ce qui arrive dans nos yeux, que par ce qui arrive dans les autres parties de notre viſage. Nos yeux ſeuls ſont capables d'enſeigner diſtinctement tout ce qui ſe paſſe ſur le viſage, & pour uſer de cette expreſſion, ils le font voir tout entier malgré le maſque. (a) *Animi eſt omnis actio & imago animi vultus eſt, indices oculi.* L'imagination ſupplée, continuera-t'on, ce qui nous eſt caché; & quand nous voyons des yeux ardens de colere, nous croyons voir le reſte du viſage allumé du feu de cette paſſion. Nous ſommes auſſi émus que ſi nous le voyons véritablement. Pluſieurs paſſages de Ciceron & de Quintilien, font foi que les Acteurs des Anciens marquoient parfaitement tous les ſignes des paſſions par

(a) Cic. de Orat. lib. 3.

le mouvement de leurs yeux, aidés & ſoutenus par les geſtes & par la contenance. On peut dire la même choſe de ceux des Comédiens Italiens qui jouent maſqués. (a) *In vultu plurimùm valent oculi per quos maximè animus emanat.* C'eſt ſur le viſage que l'ame ſe peint, & les yeux ſont la partie du viſage, qui, pour ainſi dire, nous parle le plus intelligiblement.

Je m'en tiens au ſentiment le plus ſimple, & je penſe que la plupart des paſſions, principalement les paſſions tendres, ne ſçauroient être auſſi-bien exprimées par un Acteur maſqué que par un Acteur qui joue à viſage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la paſſion que l'Acteur maſqué peut employer, & il peut encore faire voir des ſignes des paſſions, dont l'autre ne ſçauroit s'aider. Je crois donc que les Anciens qui avoient tant de goût pour la repréſentation des piéces de théâtre, auroient fait quitter le maſque à tous les Comédiens ſans une raiſon. C'eſt que leurs théâtres étant très-vaſtes & ſans voûte, ni couverture ſolide, les Co-

(b) *Quint. lib.* 11. *c.* 3.

médiens tiroient un grand ſervice du maſque qui leur donnoit le moyen de ſe faire entendre de tous les ſpectateurs, quand d'un autre côté ce maſque leur faiſoit perdre peu de choſe. En effet, il étoit impoſſible que les altérations du viſage que le maſque cache, fuſſent apperçues diſtinctement des ſpectateurs, dont pluſieurs étoient éloignés de plus de douze toiſes du Comédien qui récitoit. Entrons dans l'explication de la raiſon que je viens d'alléguer.

Aulugelle qui écrivoit ſous l'Empereur Adrien, loue l'étimologie que Caïus Baſſus donnoit au mot Latin *perſona*, qui ſignifioit un maſque, en faiſant venir ce terme du verbe *perſonare*, qui veut dire *reſonner*. En effet, ajoute-t'il, le viſage & toute la tête étant renfermés ſous la couverture du maſque, de maniere que la voix ne ſçauroit s'échapper que par une ſortie qui eſt encore reſſerrée, il s'enſuit que la voix ainſi contrainte, rend des ſons plus forts & plus diſtincts. Voilà pourquoi les Latins ont donné le nom de *perſona* aux maſques qui font tetentir & reſonner la voix de ceux qui les

portent. *Lepidè me hercules & ſcitè Cæſius Baſſus in libris quos de origine vocabulorum compoſuit, unde appellata ſit perſona interpretatur, à perſonando enim id vocabulum factum eſſe conjectat: nam caput, inquit, & os cooperimento perſonæ tectum undique, unaque tantum vocis emittendæ via, pervium, quæ non vagæ neque diffuſa eſt, in unum tantùmmodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros ſonoroſque ſonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clareſcere & reſonare vocem facit, ob eam cauſam perſona dicta eſt.* (a) Que Baſſus eût raiſon ou non dans ſon étimologie, cela ne nous fait rien. Il nous ſuffit qu'Aulugelle ne l'auroit point louée, ni adoptée, ſi de ſon tems les maſques n'euſſent point été une eſpéce d'échos. Boéce confirme encore ici notre ſentiment. (b) *Concavitate ipſa, major neceſſe eſt emittatur ſonus*, la concavité du maſque augmente la force de la voix, dit ce Philoſophe en parlant des maſques.

On ne ſçauroit douter, après avoir lu le paſſage d'Aulugelle, & celui de

(a) *Aul Gell. Noct. Att. lib. 5. c. 7.*
(b) *Mareſ. de Perſ. cap. pr.*

Boéce, qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les Anciens ne ſe ſerviſſent des maſques pour augmenter le ſon de la voix des Acteurs. Ma conjecture eſt que l'on plaçoit dans la bouche de ces maſques une incruſtation qui faiſoit une eſpéce de cornet.

On voit par les figures des maſques antiques qui ſont dans les anciens manuſcrits, ſur les pierres gravées, ſur les médailles, dans les ruines du théâtre de Marcellus & de pluſieurs autres monumens: que l'ouverture de leur bouche étoit exceſſive. C'étoit une eſpéce de gueule béante qui faiſoit peur aux petits enfans.

Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum perſonæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat ruſticus infans. (a)

Suivant les apparences, les Anciens n'auroient pas ſouffert ce déſagrément dans les maſques, s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage; & je ne vois pas que cet avantage pût être

(a) *Juv. Sat. 3.*

autre choſe que la commodité d mieux ajuſter les cornets propres rendre plus forte la voix des Ac teurs.

Nous voyons d'ailleurs par un paſſ ge de Quintilien, que le rire ſouffro une altération ſi conſidérable dans l bouche du maſque, qu'il en devenoi un bruit déſagréable. Cet Auteur en conſeillant aux Orateurs de bien examiner quels ſont leurs talens natu rels, afin de prendre un goût de dé clamation convenable à ces talens, dit qu'on peut réuſſir à plaire avec des qualités différentes. Il ajoute, qu'il a vu deux Comédiens célébres égale ment applaudis, quoique leur maniere de déclamer fût bien différente : mais chacun avoit ſuivi ſon naturel dans la maniere de jouer la Comédie qu'il avoit priſe. Démétrius, l'un de ces Comédiens, lequel Juvenal met au nombre des meilleurs Acteurs de ſon tems, & qui avoit un ſon de voix fort agréable, s'étoit attaché à jouer les rôles des Divinités, des femmes de dignité, des peres indulgens & des amoureux. Stratocles, c'eſt le nom de l'autre Comédien, de qui parle auſſi

Juvenal, (*a*) avoit une voix aigre. Il s'étoit donc attaché à jouer les perſonnages des peres auſtéres, des paraſites, des valets fripons, en un mot, tous les perſonnages qui demandoient beaucoup d'action. Son geſte étoit vif, ſes mouvemens étoient empreſſés, & il haſardoit beaucoup de choſes capables de faire ſiffler tout autre que lui. Une de ces choſes que Stratocles haſardoit, étoit de rire, quoiqu'il ſçût très-bien, dit Quintilien, par quelles raiſons le rire fait un effet déſagréable dans le maſque. *Illum decuit curſus & agilitas, & vel parum conveniens perſonæ riſus quem non ignarus rationis, populo dabat* (*b*). Le rire ne déplaît point par lui-même ſur la ſcène comique, & nous le ſentons bien. Moliere lui-même fait rire quelquefois ſes perſonnages à pluſieurs repriſes. Il falloit donc que les éclats de rire redoublés retentiſſent dans la bouche du maſque, de maniere qu'il en ſortît un ſon déſagréable. C'eſt ce qui ne devoit pas arriver, ſi

(a) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hœmo,
Juv. Sat. 3.

(b) *Quint. Inſt. lib.* 11. *cap. ult.*

la bouche & les parties intérieures du masque les plus voisines de cette bouche n'eussent pas été revêtues d'un corps dur & resonnant qui changeoit quelque chose au son naturel de la voix en augmentant ce son.

Je hasarderai ici une conjecture toute nouvelle, & qui peut donner l'intelligence d'un passage de Pline mal entendu jusques ici; c'est que les Anciens, après s'être servi d'airain pour incruster les masques, y employerent ensuite des larmes fort minces d'une espéce de marbre. Pline, en parlant des pierres curieuses, dit que la pierre qu'on appelle Calcophonos ou *son d'airain*, est noire; & que suivant l'étimologie de son nom, elle rend un son approchant du son de ce métail, lorsqu'on la touche. C'est pourquoi, ajoute-t'il, on conseille aux Comédiens de s'en servir. (a) *Calcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, Tragœdis ut suadent gestanda.* Quel usage veut-on que les Comédiens pussent faire d'une pierre qui avoit cette propriété, si ce n'étoit d'en incruster une partie de la bouche de leurs masques,

(a) *Plin. lib. 37. cap. 10.*

après

après qu'elle avoit été ſciée en lames fort minces. Ces maſques qui étoient de bois, comme nous l'apprenons dans les vers que Prudence a fait contre Symmaque, étoient propres à recevoir cette incruſtation. Ceux qui récitent dans les Tragédies, dit notre Poëte, ſe couvrent la tête d'un maſque de bois, & c'eſt par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre leur déclamation ampoulée.

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solin qui a écrit quelque tems après Pline, ſemble nous apprendre pourquoi l'uſage de cette pierre étoit à préférer à celui de l'airain dans le revêtement intérieur d'une partie des maſques. C'eſt qu'en repercutant la voix, elle n'altere point la clarté du ſon, au lieu que le bruiſſement de l'airain met toujours un peu de confuſion dans les ſons qu'il renvoye. Après avoir dit que la pierre au ſon d'airain reſonne comme ce métail, il ajoute, qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix, lorſqu'on l'employe avec diſcrétion. *Calcophonos reſonat ut pul-*

ſata æra. Pudice habitus ſervat vocis claritatem. (*a*)

Nous pouvons juger de l'attention que les Anciens avoient pour tout ce qu'ils jugeoient capable de mettre de l'agrément ou de la facilité dans l'exécution de leurs piéces de théâtre, par ce que Vitruve (*b*) nous dit ſur la maniere d'y placer des *Echæa*, ou des vaſes d'airain propres à ſervir d'échos. Cet Auteur, en parlant de l'Architecture du théâtre, entre dans un détail long & méthodique ſur la forme de ces vaſes, qui n'étoient apparemment autre choſe que des plaques d'airain rondes & un peu concaves, ainſi que ſur les endroits où il falloit les placer, afin que la voix des Acteurs trouvât à propos des échos conſonans. *Ita hac ratione vox à ſcena velut à centro profuſa ſe circum agens tactuque feriens ſingulorum vaſorum cava, excitaverit auctam claritatem & concentu convenientem ſibi conſonantiam.* Vitruve, en nous diſant que tous ces vaſes devoient être de tons différens, nous dit aſſez que l'ouverture & leurs autres dimenſions ne

(*a*) *Solin. Ed. Salmaſ. c.* 37.
(*b*) *Vitruv. lib.* 5. *c.* 5. *&c.*

doivent pas être les mêmes ; & comme ces vaſes étoient encore placés à une diſtance différente des Acteurs, il falloit bien qu'ils fuſſent des échos plus ou moins faciles à ébranler, afin de répondre uniformement. Vitruve ſe plaint que de ſon tems les Romains négligeaſſent de placer de ces *Echæa* dans leurs théâtres, à l'imitation des Grecs, qui étoient ſoigneux d'en mettre dans les leurs. Apparemment que les Romains profiterent de l'avis de Vitruve, car Pline ſe plaint que ces vaſes & les voûtes dans leſquelles on les plaçoit, abſorboient la voix des Acteurs. Il prétend qu'ils faiſoient un auſſi méchant effet que le ſable de l'orcheſtre, c'eſt-à-dire, de l'eſpace qui étoit entre le théâtre & les ſpectateurs les plus avancés. (a) *In theatrorum Orcheſtris ſcrobe aut arena ſuper injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* D'un autre côté, Caſſiodore dit dans l'Epître cinquante-une du livre premier, que la voix de ceux qui jouent des Tragédies, étant fortifiée par les concavités, rendoit un ſon tel qu'on avoit peine à croire qu'il pût ſortir de la poitrine d'un mortel. *Tragœdia ex*

(a) *Plin. l.b. 11. cap. 52.*

vocis vaſtitate nominatur quæ concavis repercuſſionibus roborata, talem ſonum videtur efficere, ut penè ab homine non credatur. Ces concavités ne pouvoient être que les *Echæa* & le cornet du maſque. On peut juger par l'attention que les Anciens faiſoient ſur toutes ces choſes, s'ils avoient négligé de chercher des inventions propres à faire faire aux maſques de théâtre l'effet, qui, ſuivant Aulugelle, leur avoit fait donner le nom de *Perſona.*

Si les Ecrivans de l'antiquité avoient pu croire que les générations à venir, puſſent être jamais en peine d'expliquer des choſes qui étoient ſans difficulté pour eux, ſoit parce qu'ils les voyoient tous les jours, ſoit parce que tout le monde avoit alors entre les mains des livres qui expliquoient méthodiquement ces choſes-là, ils auroient mieux circonſtancié leurs narrations. Mais ils ont cru que la poſtérité ſeroit toujours au fait des choſes dont ils parloient, ainſi ils n'en ont dit le plus ſouvent que ce qu'il convenoit d'en dire pour appuyer un raiſonnement, pour fonder une comparaiſon, pour expliquer une circonſtan-

ée, ou pour rendre raiſon d'une étimologie. Ceux mêmes qui ont écrit méthodiquement ſur la Poëſie, ſur l'Architecture & ſur pluſieurs autres Arts, jugeant qu'il étoit inutile de faire précéder leurs raiſonnemens & leurs dogmes par des deſcriptions exactes de ce qui étoit ſous les yeux de tout le monde, ſe jettent d'abord dans des préceptes & dans des diſcuſſions que les contemporains trouvoient très-claires, mais qui ſont des énigmes pour la poſtérité, à cauſe que le flambeau qui éclairoit les contemporains, s'eſt éteint. Par exemple, comme les Anciens ne nous ont pas laiſſé la deſcription de l'intérieur du Coliſée, les Architectes doutent encore quelle étoit la diſtribution intérieure du troiſiéme étage de cet amphithéâtre, quoique les deux premiers étages intérieurs ſoient encore à peu près dans leur entier. Par la même raiſon, il reſte encore aux Antiquaires bien des choſes à expliquer ſur les maſques. Peut-être que cela ne ſeroit point, ſi nous n'avions pas perdu les livres que Denis d'Halicarnaſſe, Rufus & pluſieurs autres Ecrivains de l'antiquité avoient écrit ſur les théâtres

& ſur les repréſentations. Ils nous auroient du moins inſtruits de beaucoup de choſes que nous ignorons, s'ils ne nous avoient pas tout appris. On peut voir un catalogue de ces Ecrivains, dont les livres ſont perdus, dans le quatriéme chapitre de la premiere partie de l'Ouvrage que le P. Boulanger, Jeſuite, a compoſé ſur le théâtre des Anciens.

Mais nous en ſçavons encore aſſez pour concevoir que les Anciens tiroient un grand ſervice des maſques qui mettoient les Comédiens en état de ſe faire entendre ſur des théâtres ſans couverture ſolide, & où il y avoit pluſieurs ſpectateurs qui étoient éloignés de douze toiſes de la ſcéne où l'on récitoit. D'ailleurs, comme nous l'avons déja dit, le maſque faiſoit perdre peu de choſe aux ſpectateurs, dont les trois quarts n'auroient pas été à portée d'appercevoir l'effet des paſſions ſur le viſage des Comédiens, du moins aſſez diſtinctement pour les voir avec plaiſir. On ne ſçauroit démêler ces expreſſions à une diſtance de laquelle on peut néanmoins diſcerner l'âge & les autres traits les plus

marqués du caractere d'un maſque. Il faudroit qu'une expreſſion fût faite avec des grimaces horribles, pour être rendue ſenſible à des ſpectateurs éloignés de la ſcéne au-delà de cinq ou ſix toiſes. Je répéterai encore une obſervation: c'eſt que les Acteurs des Anciens ne jouoient pas, comme les nôtres, à la clarté des lumieres artificielles qui éclairent de tous côtés, mais à la clarté du jour qui devoit laiſſer beaucoup d'ombre ſur une ſcéne où le jour ne venoit guéres que d'en-haut. Or la juſteſſe de la déclamation exige ſouvent que l'altération des traits dans laquelle une expreſſion conſiſte, ne ſoit preſque point marqué. C'eſt ce qui arrive dans les ſituations où il faut que l'Acteur laiſſe échapper, malgré lui, quelques ſignes de ſa paſſion. Nous avons donc raiſon de faire jouer nos Acteurs à viſage découvert, & les Anciens n'avoient pas tort de faire porter des maſques aux leurs. Je reviens à mon ſujet.

SECTION XIII.

De la Saltation, ou de l'Art du Geſte, appellée par quelques Auteurs la Muſique Hypocritique.

DÈS qu'on eſt une fois au fait du partage de la déclamation ſur le théâtre des Anciens, on en rencontre des preuves dans bien des livres où l'on n'en apperçoit pas avant que d'avoir été éclairé ſur cet uſage. On entend, par exemple, diſtinctement le paſſage où Suétone dit que Caligula aimoit avec tant de paſſion l'art du chant & l'art de la danſe, que même dans les ſpectacles publics il ne s'abſtenoit pas de chanter tout haut avec l'Acteur qui parloit, ni de faire le même geſte que l'Acteur qui étoit chargé de la partie de la geſticulation, ſoit pour approuver ce geſte, ſoit pour y changer quelque choſe. (a) *Canendi ac ſaltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem*

(a) *Suet. in Caïo Cæſ.*

ſpectaculis temperaret quominus & Tragœdo pronuntianti concineret & geſtum Hiſtrionis quaſi laudans vel corrigens, palam effingeret. On remarquera que Suétone employe ici les termes de chanter & de prononcer comme des termes ſynonimes en langage de théâtre, & qu'il employe de même le mot de *danſe* & celui de *faire les geſtes*. Cet Auteur ne fait en cela que donner à l'eſpéce le nom du genre. Comme nous l'avons dit déja, chez les Anciens, l'art du geſte étoit une des eſpéces dans leſquelles l'art de la danſe ſe diviſoit. Notre danſe n'étoit qu'une des eſpéces de l'art que les Grecs appelloient *Orcheſis*, & les Romains, *Saltatio*. Mais comme les Traducteurs François rendent ces deux mots par celui de danſe, cette équivoque a donné lieu à bien des idées fauſſes. Voyons ce qu'on peut ſçavoir à ce ſujet.

Platon dit que l'art que les Grecs nomment Orcheſis (*a*), conſiſte dans l'imitation de tous les geſtes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. En effet, ſuivant Varron, le mot de *Saltatio* ne venoit pas

(a) *Plat. des loix, l. 7.*

de *Saltus*, qui signifie *Sault*, mais du nom d'un Arcadien appellé *Salius*, qui le premier avoit enseigné cet art aux Romains. (a) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.* Le témoignage de Varron ne sçauroit être balancé par aucun raisonnement fondé sur l'étimologie apparente du mot *Saltatio.* Ainsi l'on doit se défaire du préjugé tiré du nom de saltation, & qui porteroit à croire que toute saltation tirât son origine du mot *Saltus* qui signifie un *Sault.*

On conçoit bien donc que celles des danses artificielles des Anciens, où l'on imitoit, par exemple, les faults & les gambades que des Payſans peuvent faire après avoir bu, ou les bonds forcenés des Bacchantes, reſſembloient à nos danses, en un mot, qu'on y *triumaioit.* Mais les autres danses des Anciens, où l'on imitoit l'action des gens qui ne sautent pas, &, pour parler à notre maniere, qui ne danſent point, n'étoit qu'une imitation des démarches, des attitudes du corps, des geſtes, en un mot de toutes les démonſ-

(a) *Isid. orig. l. 18. c. 59.*

trations dont les hommes accompagnent ordinairement leurs diſcours, ou dont ils ſe ſervent quelquefois pour donner leurs ſentimens à comprendre ſans parler. C'eſt ainſi que David danſoit devant l'Arche, en témoignant par ſon attitude comme par des geſtes & des proſternations, le profond reſpect qu'il avoit pour le gage de l'alliance du Seigneur avec le peuple Juif. On voit dans le ſoixante-dix-neuviéme livre de Dion (*a*), qu'Elagabale *danſoit* non-ſeulement quand il voyoit repréſenter des piéces dramatiques de la place où l'Empereur ſe mettoit, mais qu'il danſoit encore en marchant, lorſqu'il donnoit audience, quand il parloit à ſes ſoldats, & même quand il faiſoit des ſacrifices. Quelque peu ſenſé que fût Elagabale, il ne danſoit point à notre maniere dans les circonſtances où Dion dit que cet Empereur danſoit. Il convient donc de ſe faire une idée de l'art appellé *Saltatio*, comme d'un art qui comprenoit non-ſeulement l'art de notre danſe, mais auſſi l'art du geſte, ou cette danſe dans laquelle on ne danſoit point, à proprement parler. Ce que

(*a*) *Edit. Flac. p. 50.*

je vais dire le prouvera encore.

Suivant Athénée (*a*), Théleſtes avoit été l'inventeur de cette eſpéce de jeu muet, ou de danſe ſans ſaults & ſans pas élevés, & laquelle nous appellerons ici le plus ſouvent l'art du geſte. Nous ne ferons en cela que lui donner le même nom que lui donnoient ſouvent les Anciens. Ils l'appelloient ſouvent *Chironomie*, & ce mot traduit littéralement, ſignifie la regle de la main.

Comme l'art du geſte ſe ſubdiviſoit encore en pluſieurs eſpéces, on ne doit pas être ſurpris qu'il ſe ſoit trouvé chez les Anciens un nombre de danſes différentes; aſſez grand pour mettre Meurſius en état de compoſer de leurs noms, rangés ſuivant l'ordre alphabétique, un Dictionnaire entier (*b*). C'étoit de tous les arts muſicaux, celui que les Anciens aimoient le plus, & par conſéquent celui qu'ils avoient cultivé davantage: ainſi cet art qui enſeignoit à l'Hiſtrion ce qu'il devoit faire ſur le théâtre, en même tems qu'il enſeignoit à l'Orateur a bien faire ſes geſtes, s'étoit ſubdiviſé en pluſieurs

(*a*) *Deipn. lib. prim.* (*b*) *Orcheſt. J. Meurſ.*

talens dont quelques-uns convenoient aux perſonnes les plus graves.

Tous ceux qui ont lu les ouvrages des Anciens dans les langues où ils ont été écrits, peuvent ſe ſouvenir qu'ils ont vu pluſieurs fois le mot de *Saltatio*, employé en des occaſions où l'on ne ſçauroit l'entendre d'une danſe pareille à la nôtre. J'eſpere néanmoins que je n'ennuierai perſonne en rapportant encore beaucoup de choſes qui prouvent que les Anciens avoient pluſieurs *Saltations* où l'on ne danſoit pas.

Les Auteurs qui ont donné la diviſion de la muſique des anciens, font préſider à leur danſe la muſique hypocritique. Elle étoit la même que les Latins appellent quelquefois la muſique muette. Nous avons dit que ſon nom venoit de celui d'hypocrite, qui ſignifie dans ſon ſens propre un contrefaiſeur. Mais c'étoit le nom le plus ordinaire que les Grecs donnaſſent à leurs Comédiens.

Le lecteur voit déja par le peu que j'ai dit touchant cet art, que les geſtes, dont il enſeignoit la ſignification & l'uſage, n'étoient pas ainſi que ceux de nos Danſeurs le font ordinairement,

des attitudes & des mouvemens qui ne ſerviſſent que pour la bonne grace. Les geſtes de la danſe antique devoient dire, ils devoient ſignifier quelque choſe. Ils devoient, pour uſer de cette expreſſion, être un diſcours ſuivi. Voici les preuves que j'ai promiſes.

Apulée nous a laiſſé la deſcription d'une repréſentation du jugement de Paris, exécutée par des Comédiens Pantomimes qui jouoient ſans parler, & dont le jeu s'appelloit *Saltatio.* (*a*) Lorſque cet Auteur parle de la démarche de ſes Acteurs ſur le théâtre, il employe le terme *incedere*, qui ſignifie proprement marcher. En un autre endroit, pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne danſoit que des yeux. *Et non nunquam ſaltare ſolis oculis.* Auſſi voyons-nous que les Anciens ne vantent preſque jamais les jambes & les pieds des *Saltatores*, ou de leurs Danſeurs. Ce ſont les bras, ce ſont principalement les mains des Danſeurs que les Anciens louent. Une Epigramme de (*b*) l'Antho-

(a) *Apul. Metam. l.* 10.
(b) *Anthol. lib.* 2.

logie Greque reproche à un Acteur qui avoit danſé dans le rôle de Niobé, qu'il ne s'étoit pas remué plus que l'auroit fait le rocher dans lequel Niobé avoit été métamorphoſée, en un mot, qu'il n'étoit pas ſorti de ſa place, & par conſéquent qu'il n'avoit point fait un ſeul pas de danſe. Rien ne convient moins qu'un habillement long à un homme qui danſe à notre maniere. Or nous voyons que les *Saltatores* des Anciens étoient ſouvent vêtus de long. Suétone dit en parlant de Caligula, qui aimoit la *Saltation* avec fureur. » Ce Prince ayant mandé » au Palais pluſieurs perſonnes des plus » conſidérables de l'Etat, il entra bruſ- » quement vêtu d'un habit à la Grec- » que, & qui lui venoit juſques ſur » les talons, dans le lieu où ſes gens » les avoient fait entrer; & là il fit » devant eux, au bruit des inſtru- » mens, les geſtes d'un Monologue, » après quoi il ſe retira ſans leur avoir » dit un mot. « *Magno Tibiarum & ſcabellorum crepitu cum palla tunicaque talari proſiluit, & deſaltato cantico abiit.* Velleius Paterculus (*a*), voulant dire

(*a*), *Lib. hiſt. ſecund.*

que Plancus un des Officiers Romains attachés au parti de Marc-Antoine, avoit contrefait Glaucus, célébre Pêcheur que les Anciens croyoient avoir été métamorphosé en Triton, quand, après être devenu furieux pour avoir mangé d'une certaine herbe, il se fut précipité dans la mer : Cet Historien écrit que Plancus déguisé en Dieu Marin, & en marchant sur les genoux, avoit *dansé* l'aventure de Glaucus. *Cæruleatus & nudus, caputque redimitus arundine & caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset.* Un homme qui auroit dansé sur les genoux, auroit été un sot spectacle.

Ce que dit Quintilien, en parlant de la nécessité d'envoyer les enfans dans les Ecoles où l'on enseignoit l'art de la *Saltation*, suffiroit seul pour persuader que l'art du geste en étoit la principale partie. Il ne faut pas, dit cet Auteur, avoir honte d'apprendre ce qu'on doit être obligé de faire un jour. D'ailleurs, ajoute-t'il, la chironomie qui proprement signifie l'art du geste, est un art connu dès les tems héroïques. Les plus grands hommes de la Grece, & Socrate même l'ont

approuvé. Ne voyons-nous pas encore par l'ancienne inſtitution des danſes des Prêtres Saliens, que nos vieux Romains n'ont pas dédaigné cet art? Enfin l'uſage s'en eſt conſervé juſqu'à nous, ſans être blâmé. Mais je veux qu'on quitte ſon maître au ſortir de l'enfance, & qu'on ne retienne de cet exercice que la grace & l'air aiſé dans l'action. Le geſte de l'Orateur doit être très-différent du geſte du *Danſeur.* (a) *Et certè quod facere oporteat non indignum eſt diſcere, cùm præſertim hæc Chironomia quæ eſt, ut nomine ipſo declaratur, lex geſtûs, & ab illis heroïcis temporibus orta ſit, & à ſummis Græciæ viris, & ab ipſo etiam Socrate probata.... Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum eſt Sacerdotum nomine durans ad hoc tempus, ſaltatio. Cujus etiam diſciplinæ uſus in noſtram uſque ætatem ſine reprehenſione deſcendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipſis diu. Neque enim geſtum Oratoris componi ad ſimilitudinem ſaltatoris volo, ſed ſubeſſe aliquid ex hâc exercitatione.*

Cependant Macrobe nous a conſervé le fragment d'une harangue de Sci-

(b) *Quint. Inſt. lib. prim. cap.* 13.

pion l'Emilien, dans laquelle le Destructeur de Carthage parle avec chaleur contre des inconvéniens qu'il n'étoit pas facile d'écarter des Ecoles, où l'on enseignoit l'art du geste. Nos jeunes gens, dit Scipion, vont dans l'Ecole des Comédiens apprendre à réciter, exercice que nos Ancêtres regardoient comme une profession d'esclave. Il y a plus, des garçons, des filles de condition fréquentent les Ecoles où l'on enseigne l'art de la *Saltation*. En quelle compagnie s'y trouvent-ils? (a) *Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui.* On peut voir encore dans l'Oraison de Ciceron pour Murena, à qui Caton avoit reproché d'être un *Danseur*, que l'usage de la *Saltation* n'étoit toléré dans les hommes graves, qu'à la faveur de bien des circonstances.

Revenons à Quintilien. Cet Auteur dit encore, dans un autre endroit, qu'il ne faut pas qu'un Orateur prononce comme un Comédien,

(a) *Macrob. Saturn. lib. 3. cap. 8.*

ni qu'il faſſe ſes geſtes comme un *Danſeur.* (a) *Non Comœdum in pronuntiatione, non ſaltatorem in geſtu facio.* Voici, ſuivant les apparences, une de ſes raiſons.

Les geſtes que l'art, appellé *Saltatio*, enſeignoit, n'étoient point toujours des geſtes ſervans uniquement à donner bonne grace; & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, des geſtes vuides de ſens, mais ſouvent des geſtes qui devoient ſignifier quelque choſe intelligiblement, des geſtes qui devoient parler. Or les geſtes ſignificatifs ſont de deux eſpéces. Les uns ſont des geſtes naturels, & les autres ſont des geſtes artificiels.

Les geſtes naturels ſont ceux dont on accompagne naturellement ſon diſcours, & dont on ſe ſert en parlant. Ce geſte, qui, pour uſer d'une expreſſion poëtique, parle aux yeux, donne bien plus de force au diſcours. Il anime à la fois, & la perſonne même qui parle, & celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de geſticuler en parlant, ſon expreſſion devient languiſſante, & le feu de ſon éloquen-

(a) *Quint. lib. prim. cap.* 11.

s'éteint? D'un autre côté, l'Orateur que nous voyons & que nous entendons en même tems, nous remue bien davantage, que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les geſtes. Mais il eſt rare que le geſte naturel ſignifie quelque choſe diſtinctement, quand on le fait ſans parler. Cela n'arrive même qu'en deux cas. En premier lieu, cela arrive, lorſque le geſte naturel ſignifie une *affection*, comme un mal de tête ou de l'impatience. Mais le geſte naturel ne ſuffit pas même alors pour donner à connoître les circonſtances de cette affection. En ſecond lieu, le geſte naturel ſignifie quelque choſe ſans le ſecours de la parole, lorſqu'on reconnoît ce geſte pour être la même démonſtration qui accompagne ordinairement une certaine phraſe. Alors on ſuppoſe que celui qui fait ce geſte, y joint l'intention de dire ce qu'on dit ordinairement en faiſant cette démonſtration. Le geſte des peuples qui ſont à notre Midi, étant plus marqué que le nôtre, il eſt beaucoup plus facile de comprendre ſon langage, quand on le voit ſans rien entendre, qu'il ne

l'eſt de concevoir en une pareille circonſtance, ce que notre geſte ſignifie. Mais ces geſtes naturels n'ont encore qu'une ſignification toujours imparfaite, & même équivoque le plus ſouvent.

Ainſi l'homme qui veut exprimer diſtinctement, ſans parler, une autre choſe qu'une affection, eſt obligé d'avoir recours à ces démonſtrations & à ces geſtes artificiels, qui ne tirent pas leur ſignification de la nature, mais bien de l'inſtitution des hommes. La preuve qu'ils ne ſont que des ſignes artificiels, c'eſt que, comme les mots, ils ne ſont entendus que dans un certain pays. Les plus ſimples de ces geſtes ne ſignifient que dans une certaine contrée, & l'on ſe ſert ailleurs de ſignes différens pour dire la même choſe. Par exemple, le geſte de la main dont on ſe ſert en France pour appeller quelqu'un, n'eſt pas le geſte dont on ſe ſert en Italie pour le même uſage. Le François fait ſigne à ceux qu'il veut appeller, de s'approcher de lui, en levant la main droite, dont les doigts ſont tournés en haut, & en la ramenant pluſieurs fois vers ſon corps;

au lieu que l'Italien, pour faire le même ſigne, baiſſe la main droite, dont les doigts ſont tournés vers la terre. En différens pays on ſalue différemment. Les démonſtrations & les geſtes dont ſe ſert un homme qui ne veut pas, ou qui ne peut point parler, ne ſont donc pas les mêmes préciſément dont on ſe ſert en parlant. Celui qui veut dire par ſignes, & ſans proférer aucune parole, mon pere vient de mourir, eſt obligé de ſuppléer par des ſignes étudiés & différens de ceux qu'il employeroit en prononçant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces ſignes peuvent s'appeller des geſtes artificiels, & en ſuivant l'eſprit de la Logique, *des geſtes d'inſtitution.* On ſçait que la Logique diviſe tous les ſignes en deux genres, qui ſont les ſignes naturels & les ſignes d'inſtitution. La fumée, dit-elle eſt le ſigne naturel du feu; mais la Couronne n'eſt qu'un ſigne d'inſtitution, un emblême de la Royauté. Ainſi l'homme qui ſe bat la poitrine, fait un geſte naturel qui marque un ſaiſiſſement. Celui qui décrit, en geſticulant, un front ceint du diadême, ne fait qu'un geſte d'inſtitu-

tion qui ſignifie une tête couronnée.

Quoiqu'on joignît ſur le théâtre la parole avec le geſte dans les repréſentations ordinaires, l'art du geſte étoit néanmoins enſeigné dans les Ecoles comme un art qui montroit à s'exprimer, même ſans parler. Ainſi l'on peut croire que les Profeſſeurs qui l'enſeignoient, ſuggéroient non-ſeulement tous les moyens imaginables de ſe faire entendre à l'aide du geſte naturel, mais qu'ils montroient encore comment on pouvoit dire ſa penſée en ſe ſervant des geſtes d'inſtitution pour l'exprimer. L'Orateur qui parloit, n'avoit pas beſoin d'employer ces geſtes artificiels pour ſe faire entendre. D'ailleurs il eſt comme impoſſible que pluſieurs de ſes geſtes ne fuſſent incompatibles avec la décence qu'il devoit garder dans ſa déclamation. Voilà, ſuivant mon ſentiment, la raiſon pour laquelle Quintilien défend ſi ſouvent à ſon Orateur d'imiter la geſticulation des Danſeurs ou des *Saltatores*.

Ce que dit Quintilien dans un autre endroit, ſemble rendre ma conjecture une choſe certaine. Tous les geſtes

dont je viens de faire mention, c'eſt Quintilien même qu'on entend, partent naturellement avec la parole. Mais il y a une autre eſpéce de geſtes qui ne ſignifient que parce qu'ils décrivent la choſe qu'on veut exprimer par leur moyen. Tel eſt le geſte repréſentant l'action d'un Médecin qui tâte le pouls, & dont on ſe ſert pour ſignifier un malade. Rien n'eſt plus vicieux dans un Orateur, ajoute Quintilien, que d'employer dans ſa déclamation des geſtes de cette eſpéce. La déclamation de l'Orateur doit être entierement différente de celle du *Danſeur*. L'Orateur doit aſſortir ſon geſte avec le ſentiment qu'il exprime, & non pas avec la ſignification particuliere du mot qu'il prononce. Nous voyons même, continue notre Auteur, que les Comédiens qui veulent jouer avec décence, s'aſſujettiſſent à l'obſervation de ce précepte; c'eſt-à-dire, qu'ils n'employent pas, ou du moins qu'ils n'employent que rarement dans leur déclamation des geſtes d'inſtitution. *Et ii quidem de quibus ſum locutus cum ipſis vocibus naturaliter exeunt geſtus. Alii ſunt qui res imitatione ſignificant,*

cant, ut ſi ægrotum, tentantis venas Medici ſimilitudine oſtendas; quod geſtus quàm longiſſimè in oratione fugienaum. Abeſſe enim plurimum à ſaltatore debet Orator, ut ſit geſtus ad ſenſum magis quàm ad verba accommodatus, quod etiam hiſtrionibus paulò gravioribus facere moris fuit. (a)

Ciceron avoit déja dit à peu près la même choſe que Quintilien. Ciceron veut bien qu'un homme qui ſe deſtine à parler en public, tâche d'acquérir la grace & l'air aiſé de Roſcius; mais il il ne veut pas que cet homme moule ſon geſte ſur le geſte qu'on enſeignoit aux gens de théâtre (b) *Quis neget opus eſſe Oratori in hoc oratorio motu, ſtatuque Roſcii geſtu & venuſtate? Tamen nemo ſuaſerit ſtudioſis dicendi adoleſcentibus in geſtu diſcendo hiſtrionum more elaborare.* Apparemment que la plupart des Comédiens ne faiſoient pas comme ceux que Quintilien appelle, *Hiſtriones paulò graviores.* Pluſieurs Hiſtrions aimoient mieux ſe ſervir des geſtes d'inſtitution que des geſtes naturels, parce que les geſtes d'inſtitu-

(a) *Quint. lib. 10 cap. 3.*
(b) *Cic. de Orat. lib. prim.*

tion leur paroiſſoient plus propres à faire rire. Ils penſoient que ces geſtes rendoient l'action plus animée. Cependant les gens de bon goût déſapprouvoient cette pratique. Cicéron dit que ce qui leur plaît davantage dans le jeu des Comédiens, ce ſont les geſtes ſimples & naturels. Les Comédiens déplaiſent, ajoute-t'il, lorſqu'ils font des geſtes ineptes, ce qui leur arrive quelquefois. (a) *Nam & Paleſtrici motus ſæpè ſunt odioſiores, & hiſtrionum nonnulli geſtus inepti non vacant offenſione, & in utroque genere quæ ſunt recta & ſimplicia laudantur.*

On trouve une deſcription curieuſe de l'art du geſte dans une Lettre que Caſſiodore écrivit à Albinus, pour lui donner la commiſſion de faire décider par le peuple, qui de Thodoron ou de Halandius étoit le meilleur Acteur. Il étoit queſtion d'avancer le plus habile. Nos Ancêtres, dit Caſſiodore, ont appellé *Muſique muette* celui des arts muſicaux, qui montre à parler, ſans ouvrir la bouche, à dire tout avec les geſtes, & qui enſeigne même à faire entendre par certains mouvemens des

(a) Cic. de Offic. lib. prim.

mains, comme par différentes attitudes du corps, ce qu'on auroit bien de la peine à faire comprendre par un diſcours ſuivi, ou par une page d'écriture. (*a*) *Hanc partem muſicæ diſciplinæ mutam majores noſtri nominaverunt, ſcilicet quæ ore clauſo manibus loquitur, & quibuſdam geſticulationibus facit intelligi quod vix narrante linguâ aut ſcripturæ textu poſſit agnoſci.* Je crois cependant que les geſtes d'inſtitution ne ſignifioient pas toujours bien diſtinctement ce qu'on vouloit leur faire dire, quoiqu'on obſervât, en les inſtituant, une eſpece d'alluſion aux choſes qu'ils dérivoient. *Mimus hallucinatur*, dit Apulée. (*b*) Nous verrons par ce que ſaint Auguſtin dit des Pantomimes, que le rapport qui étoit entre le geſte & la choſe ſignifiée, n'étoit pas ſi bien marqué, qu'on pût toujours la deviner ſans interprête, lorſqu'on n'avoit pas appris le langage de la danſe antique.

Les Orientaux ont encore aujourd'hui pluſieurs danſes ſemblables à celles que décrit Caſſiodore. Toutes les relations, principalement celles de la

(a) *Variar. epiſt. lib. prim. ep.* 20.
(b) *Flor. lib.* 3.

Perſe, parlent de ces danſes. Les Etats de l'Aſie ont toujours été auſſi ſujets que les Etats de l'Europe aux révolutions politiques; mais il ſemble que les Etats de l'Aſie ayent été moins ſujets que les Etats de l'Europe, aux révolutions morales. Dans l'Aſie, les coutumes, la maniere de ſe vêtir, enfin les uſages nationaux, n'ont jamais été auſſi ſujets aux changemens qu'ils l'ont été, & qu'ils le ſont encore dans les parties Occidentales de l'Europe.

Nous voyons que les Anciens appelloient indiſtinctement la même perſonne, *Danſeur* & *faiſeur de geſtes*, parce que la *Saltation* étoit le genre, & l'art du geſte, l'eſpece. L'Orateur Hortenſius, le contemporain & le rival de Ciceron, étoit dans ſes manieres & dans la façon de ſe mettre, ce que nous appellons précieux. On diſoit de lui, qu'après avoir été longtems un Comédien, il étoit devenu une Comédienne, une faiſeuſe de geſtes, & on ne l'appelloit plus que Dyonifia. C'étoit le nom d'une célébre danſeuſe, ajoute Aulugelle, qui fait ce récit. (a) *Torquatus non jam hiſtrionem*

(a) *Aul. Grll. Noct. Attic. l. pr. cap. 9.*

eſſe Hortenſium diceret, ſed geſticulariam, Dyoniſiamque eum notiſſimæ Saltatricu-læ nomine appellaret. D'un autre côté, l'action du Comédien s'appelloit auſſi geſticulation, comme on peut le voir dans le récit de l'avanture du Poëte Andronicus. Ainſi non-ſeulement on diſoit auſſi *danſer*, pour dire faire des geſtes, mais on diſoit auſſi *danſer*, pour dire jouer la Comédie. *Saltare & geſtum agere*, s'employent ſi bien indiſtinctement, qu'on diſoit danſer une piéce Dramatique, pour dire la réciter ſur le théâtre; & cela, non-ſeulement en parlant des répréſentations des Pantomimes, qui jouoient ſans ouvrir la bouche, comme nous le dirons tantôt, mais même en parlant des repréſentations des Tragédies ou des Comédies ordinaires, dans laquelle la récitation des vers faiſoit une partie de l'exécution de la piéce.

Quand vous m'écrivez, dit Ovide à un ami qui lui mandoit que la Médée, ou quelque autre piéce de la compoſition de ce Poëte étoit fort ſuivie, *que le théâtre eſt plein, lorſqu'on y danſe notre piéce, & qu'on y applaudit à mes vers.*

Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro.
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis. (a)

Aulugelle, pour dire que dans les tems antérieurs à ceux dont il parle, l'Acteur qui prononçoit, faiſoit auſſi les geſtes, dit que ceux qui chantoient de ſon tems ſans ſe remuer, danſoient autrefois en chantant. (b) *Saltabundi autem canebant quæ nunc ſtantes canunt.*

Juvenal nous apprend que l'Ecuyer tranchant qui coupoit la viande ſur les bonnes tables, les coupoit en *danſant.* On peut bien couper la viande en geſticulant, mais non pas danſant à notre maniere. D'ailleurs ce Poëte ajoute en plaiſantant, qu'il y a du mérite à couper la poularde & le liévre avec un geſte varié & propre à chaque opération. Il y avoit à Rome des Ecoles particulieres pour cette eſpéce de *Saltation.*

Structorem interea, ne qua indignatio deſit,
Saltantem ſpectat & chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magiſtri
Omnia; nec minimo ſanè diſcrimine refert;
Quo geſtu lepores & quo gallina ſecetur. (c)

(a) *Ovid. Triſt. 5. Eleg. 7.*
(b) *Aul. Gell. lib. 20. c. 2.*
(c) *Juven. Sat. 5.*

Enfin Ariſtides Quintilianus, après avoir parlé de l'amitié de Ciceron pour Roſcius, qui charmoit Ciceron par ſon exactitude à ſuivre la meſure, & par l'élégance de ſon geſte, appelle ce Comédien célébre un Danſeur. Il le nomme *Orcheſtam* en Grec, c'eſt-à-dire *Saltatorem* en Latin. Nous verrons même par un paſſage de Caſſiodore, que le mot Grec avoit été latiniſé. En effet, quoique Roſcius parlât ſouvent ſur la ſcène, c'eſt néanmoins par le geſte que Ciceron le loue preſque toujours. Lorſqu'il le loue dans ſon Oraiſon pour Archias, c'eſt par le geſte qu'il le vante. *Ergo ille corporis motu tantum amorem ſibi conciliarat à nobis omnibus.*

Ciceron diſputoit même quelquefois avec Roſcius, à qui exprimeroit mieux la même penſée en pluſieurs manieres différentes, chacun des contendans ſe ſervant des talens dans leſquels il excelloit particulierement. Roſcius rendoit donc par un jeu muet le ſens de la phraſe que Ciceron venoit de compoſer & de réciter. On jugeoit enſuite lequel des deux avoit réuſſi le mieux dans ſa tâche. Ciceron changeoit en-

ſuite les mots ou le tour de la phraſe ; ſans que le ſens du diſcours en fût énervé ; & il falloit que Roſcius à ſon tour rendît le ſens par d'autres geſtes, ſans que ce changement affoiblît l'expreſſion de ſon jeu muet. (a) *Et certè ſatis conſtat contendere eum cum hiſtrione ſolitum, utrum ille ſæpius eandem ſententiam variis geſtibus efficeret, an ipſe per eloquentiæ copiam ſermone diverſo pronuntiaret*, dit Macrobe, en parlant de Ciceron & de Roſcius.

En voilà ſuffiſamment ſur l'art de la Saltation conſidéré dans toute ſon étendue. On voit bien par ce que nous en avons dit, que les Anciens mettoient en pratique ces leçons dans les cérémonies religieuſes, à table & en d'autres occaſions. Mais notre ſujet ne demande pas que nous ſuivions la Saltation dans tous les uſages qu'ils en faiſoient. Parlons encore de *Saltation théatrale* en particulier.

(a) *Macrob. Saturn. lib. 2. cap. 10.*

SECTION XIV.

De la Danſe ou de la Saltation *théatrale. Comment l'Acteur qui faiſoit les geſtes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danſe des Chœurs.*

L'ART du geſte convenable à la déclamation théatrale, étoit partagé en trois méthodes. Il étoit ſubdiviſé en trois arts différens. (*a*) La premiere méthode enſeignoit l'*Emélie*, ou le geſte propre à la déclamation tragique. On appelloit *Cordax* le recueil des geſtes propres à la déclamation des Comédies, & *Sicinis* celui qui étoit propre à la récitation des piéces dramatiques que les Anciens appelloient des Satyres. Les perſonnages qui récitoient dans ces trois genres de Poëſies, faiſoient pluſieurs geſtes qui étoient propres ſpécialement à chaque genre.

Lucien dit néanmoins dans ſon Traité de la danſe, qu'en exécutant les piéces comiques, on mêloit ſouvent les

(*a*) *Athen. lib. prim.*

geſtes propres à la ſatyre, avec les geſtes propres à la Comédie, le *Sicinis* avec le *Cordax*.

Comment, dira-t'on, les Anciens avoient-ils pu venir à bout de rédiger ces méthodes par écrit, & de trouver des notes & des caracteres qui exprimaſſent toutes les attitudes & tous les mouvemens du corps. Je n'en ſçai rien, mais la Corégraphie de Feuillée dont j'ai déja parlé, montre ſuffiſamment que la choſe étoit poſſible. Il n'eſt pas plus difficile d'apprendre par des notes quels geſtes il faut faire, que d'apprendre par des notes quels pas, quelles figures il faut former. C'eſt ce qu'enſeigne très-bien le livre de Feuillée.

Quoique le geſte ne ſoit pas réduit en art parmi nous, quoique nous n'ayons pas approfondi cette matiere, & par conſéquent diviſé les objets autant que les Anciens l'avoient fait, nous ne laiſſons pas de ſentir que la Tragédie & la Comédie ont des geſtes qui leur ſont propres ſpécialement. Les geſtes, les attitudes, le maintien & la contenance de nos Acteurs qui récitent une Tragédie, ne ſont pas les

mêmes que ceux des Acteurs qui jouent une Comédie. Nos Acteurs guidés par l'inſtinct, nous font ſentir les principes ſur leſquels les Anciens avoient fondé la diviſion de l'art du geſte théatral, & l'avoient partagé en trois méthodes. Comme le dit Ciceron, la nature a marqué à chaque paſſion, à chaque ſentiment ſon expreſſion ſur le viſage, ſon ton & ſon geſte particulier & propre. (a) *Omnis enim motus animi ſuum quemdam à natura habet vultum, & ſonum & geſtum.* Les paſſions que la Tragédie traite le plus ordinairement, ne ſont point celles que la Comédie traite le plus communément.

Dans le chapitre où Quintilien parle avec plus d'étendue qu'ailleurs, du geſte convenable à l'Orateur, on trouve bien des choſes qui font voir que de ſon tems les Comédiens avoient des Ecoles particulieres où l'on enſeignoit l'art du geſte propre au théâtre. Quintilien y détourne quelquefois ſon diſciple de ſuivre ce que les Comédiens enſeignoient ſur certains détails. Quelquefois il les cite comme de bons

(a) Cic. de Or. l. 3.

maîtres. Ceux qui enſeignent l'art de la ſcène, dit-il, dans un autre endroit du même chapitre, trouvent que le geſte qu'on fait de la tête ſeule, eſt un mauvais geſte. (a) *Solo capite geſtum facere ſcenici quoque doctores vitioſum putarunt.* On voit même que ces Profeſſeurs avoient ce qu'on appelle les termes de l'art. Quintilien, en parlant de la contenance qu'un Orateur, ſur qui tous les yeux des Auditeurs ſont déja tournés, quoiqu'il n'ait pas encore commencé à parler, doit tenir durant un tems avant que d'ouvrir la bouche, dit que les Comédiens appellent en leur ſtyle ce ſilence étudié, des retardemens. (b) *In hac cunctatione ſunt quædam non indecentes, ut vocant ſcenici, moræ.*

Comme les gens de théâtre ne devoient guéres ſe ſervir de cette eſpéce de geſte que nous avons appellés geſtes d'inſtitution; en un mot, comme leur *Saltation* étoit d'une eſpéce particuliere, il étoit naturel qu'ils euſſent des Ecoles & des Profeſſeurs à part. D'ailleurs il falloit qu'ils ſçuſſent

(a) *Quint. lib. 10. cap. 3.*
(b) *Ibid.*

un art qui leur étoit particulier, je veux dire celui de faire tomber leur geſte en cadence avec la récitation du *Chantre*, qui parloit quelquefois pour eux. Je vais tâcher d'expliquer encore plus intelligiblement que je ne l'ai fait juſques-ici, comment ils en venoient à bout, & comment l'action de celui qui geſticuloit, pouvoit s'unir avec la prononciation de celui qui parloit. J'ai dû attendre que mon lecteur ſe fût mis peu à peu au fait pour lui faire lire cette derniere explication, au haſard de tomber dans quelques redites.

Le lecteur ſe ſouviendra de ce que nous avons déja dit, que la muſique Hypocritique préſidoit à la *Saltation*. Or la muſique, dit Quintilien, regle les mouvemens du corps, comme elle regle la progreſſion de la voix. (a) *Numeros muſice duplices habet, in vocibus & in corpore.* Ainſi la muſique Hypocritique enſeignoit à ſuivre la meſure en faiſant les geſtes, comme la Muſique Métrique enſeignoit à la ſuivre en récitant. La muſique Hypocritique s'aidoit de la muſique Rithmique, car les

(a) *Quint. l. pr. cap. 19.*

Elle ne peut être admirable, que lorſque c'eſt un Acteur qui parle, & un autre Acteur qui fait les geſtes.

Nous voyons encore qu'un Comédien qui faiſoit un geſte hors de meſure, n'étoit pas moins ſifflé que celui qui manquoit dans la prononciation d'un vers. (*a Hiſtrio ſi paululum ſe moveat extra numerum, aut ſi verſus pronuntiatus eſt ſyllabâ unâ longior aut brevior exſibilatur & exploditur.* Lucien dit de même, qu'un geſte hors de meſure, paſſoit pour une faute capitale dans un Acteur. C'eſt ce qui avoit donné lieu au proverbe Grec, *faire un ſoléciſme avec la main.*

L'art de la ſaltation eſt perdu, & il ſeroit téméraire d'entreprendre de deviner tous les détails d'une pratique perfectionnée par l'expérience & par les réflexions de vingt mille perſonnes. Ce qui eſt de certain, c'eſt que le peuple voyoit bien quand on y manquoit. Il eſt vrai que l'habitude d'aſſiſter aux ſpectacles, l'avoit rendu ſi délicat qu'il trouvoit à redire même aux inflexions & aux accords faux, lorſqu'on les répétoit trop ſou-

(a) Cic. in Parad.

vent, quoique ces accords produiſent un bon effet, lorſqu'ils ſont ménagés avec art. (a) *Quanto molliores ſunt & delicatiores in cantu flexiones & falſæ voculæ quam certæ & ſeveræ, quibus tamen non modo auſteri, ſed ſi ſæpiùs fiant multitudo ipſa reclamat.*

Pour en revenir à l'art du geſte, on ne ſçauroit guéres douter que les Comédiens des Anciens n'excellaſſent dans cette partie de la déclamation. Ils avoient de grandes diſpoſitions naturelles pour y réuſſir, à en juger par leurs compatriotes, qui ſont nos contemporains. Ces Acteurs s'appliquoient beaucoup à leur profeſſion, comme nous le dirons tantôt, & s'ils manquoient, ou s'ils ſe négligeoient, les ſpectateurs qui étoient capables d'en juger, avoient le ſoin de les redreſſer. Auſſi Tertullien, dit-il, que ce geſte étoit auſſi ſéduiſant que le diſcours du ſerpent qui tenta la premiere femme. (b) *Ipſe geſtus colubrina vis eſt.*

Si les Critiques qui ont voulu cenſurer ou éclaircir la Poëtique d'Ariſtote, euſſent fait attention à la ſigni-

(a) *Cic de Orat. lib. 3.*
(b) *Tertull. de Spect.*

fication de *Saltatio*, ils n'auroient pas trouvé ſi biſarre que les chœurs des Anciens *danſaſſent*, même dans les endroits les plus triſtes des Tragédies. Il eſt facile de concevoir que ces danſes n'étoient autre choſe que les geſtes & les démonſtrations que les perſonnages des chœurs faiſoient pour exprimer leurs ſentimens, ſoit qu'ils parlaſſent, ſoit qu'ils témoignaſſent par un jeu muet, combien ils étoient touchés de l'événement auquel ils devoient s'intéreſſer. Cette déclamation obligeoit ſouvent les chœurs à marcher ſur la ſcène; & comme les évolutions que pluſieurs perſonnes font en même tems, ne ſe peuvent faire ſans avoir été concertées auparavant, quand on ne veut pas qu'elles dégénerent en une troupe qui ſe preſſe, les Anciens avoient preſcrit certaines regles aux démarches des chœurs. Ce ſont ces évolutions réglées, pour ainſi dire, leſquelles ont beaucoup aidé à faire prendre aux Critiques la *Saltation* des chœurs, pour des ballets à notre mode.

Les chœurs avoient d'abord des maîtres particuliers qui leur enſei-

gnoient leurs rôles; mais le Poëte Eſchile (a) qui avoit beaucoup étudié l'art des repréſentations théatrales, entreprit de les inſtruire lui-même, & il ſemble que ſon exemple ait été ſuivi par les autres Poëtes de la Grece.

On ne doit pas donc ſe faire l'idée du ſpectacle que ces chœurs donnoient ſur le théâtre d'Athénes & ſur celui de Rome, par le ſpectacle que nous imaginons que nous verrions ſur nos théâtres, ſi l'on y faiſoit déclamer des chœurs. Nous nous figurons d'abord les chœurs immobiles de l'Opera, compoſés de ſujets dont la plupart ne ſçavent point même marcher, rendre ridicules par une action gauche les ſcènes les plus touchantes. Nous nous repréſentons les chœurs de la Comédie compoſés de Gagiſtes & des plus mauvais Acteurs, qui jouent très-mal un rôle auquel ils ne ſont point accoutumés. Mais les chœurs des Tragédies anciennes étoient exécutés par de bons Acteurs bien exercés; & la dépenſe qui ſe faiſoit pour les repréſenter, étoit même ſi grande,

(a) *Athen. lib. prim.*

que les Athéniens avoient ordonné par un réglement particulier que les Magistrats en feroient les frais.

Qu'on se représente donc, pour se faire une juste idée de ces chœurs, un grand nombre d'Acteurs excellens, répondans à un personnage qui leur adresse la parole. Qu'on se représente chacun des Acteurs du chœur, faisant les gestes & prenant les attitudes convenables à ce qu'il vouloit exprimer actuellement, & propres encore au caractere particulier qu'on lui avoit donné. Qu'on se figure le vieillard, l'enfant, la femme & le jeune homme des chœurs témoignans, ou leur joie, ou leur affliction, ou leurs autres passions, par des démonstrations propres & particulieres à leur âge, comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'étoit pas la scène la moins touchante d'une Tragédie. Aussi voyons-nous (a) qu'un des chœurs d'Eschile fit accoucher plusieurs femmes grosses dans le théâtre d'Athénes. Cet événement fut même cause que les Athéniens réduisirent à quinze ou vingt personnes le nombre des Ac-

(a) *Dans la Tragédie des Euménides.*

teurs de ces chœurs terribles, qui avoient été composés quelquefois de cinquante personnages. Quelques endroits des Opera nouveaux, où le Poëte fait adresser la parole au chœur par un principal personnage, à qui le chœur répond quelques mots, ont plu beaucoup, quoique les Acteurs du chœur ne déclamassent point. Je m'étonne que cette imitation des Anciens, qu'on me permette un jeu de mots, n'ait point eu d'imitateurs.

Enfin l'on a vu des chœurs qui ne parloient pas, & qui ne faisoient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la Tragédie antique, réussir sur le théâtre de l'Opera, & même y plaire beaucoup, tant qu'ils y ont été exécutés avec quelque attention. J'entends parler de ces ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations; en un mot d'un jeu muet, & que Lulli avoit placés dans la pompe funébre de Psyché, dans celle d'Alceste, dans le second acte de Thésée où le Poëte introduit des vieillards qui dansent, dans le ballet du quatriéme acte d'Atys, & dans la premiere scène

du quatriéme acte d'Iſis, où Quinault fait venir ſur le théâtre les habitans des Régions Hyperborées. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuſe mon expreſſion, donnoient un ſpectacle intéreſſant, lorſque Lulli les faiſoit exécuter par des Danſeurs qui lui obéiſſoient, & qui oſoient auſſi peu faire un pas de danſe, lorſqu'il le leur avoit défendu, que manquer à faire le geſte qu'ils devoient faire, & à le faire encore dans le tems preſcrit. Il étoit facile, en voyant exécuter ces danſes, de comprendre comment la meſure pouvoit régler le geſte ſur les Théâres des Anciens. L'homme de génie dont je viens de parler, avoit conçu par la ſeule force de ſon imagination, que le ſpectacle pouvoit tirer du pathétique, même de l'action muette des chœurs, car je ne penſe pas que cette idée lui fût venue par la voye des écrits des Anciens, dont les paſſages qui regardent la danſe des chœurs, n'avoient pas encore été entendus, comme nous venons de les expliquer.

Lulli faiſoit une ſi grand attention ſur les ballets dont il s'agit ici, qu'il

ſe ſervoit, pour les compoſer, d'un maître de danſe particulier, nommé d'Olivet. Ce fut lui, & non pas des Broſſes ou Beauchamps, dont Lulli ſe ſervoit pour les ballets ordinaires, qui compoſa les ballets de la pompe funébre de Pſyché & de celle d'Alceſte. Ce fut encore d'Olivet qui fit le ballet des vieillards de Théſée, des ſonges funeſtes d'Atys & des Trembleurs d'Iſis. Ce dernier étoit compoſé uniquement des geſtes & des démonſtrations de gens que le froid ſaiſit. Il n'y entroit point un ſeul pas de notre danſe ordinaire. On remarquera encore que ces ballets qui plurent dans le tems, étoient exécutés par des Danſeurs très-novices dans le métier que Lulli leur faiſoit faire. Je reviens à mon ſujet.

SECTION XV.

Observations concernant la maniere dont les piéces Dramatiques étoient repréſentées ſur le Théâtre des Anciens. De la paſſion que les Grecs & les Romains avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faiſoient de leur art, & des récompenſes qui leur étoient données.

L'IMAGINATION ne ſupplée pas au ſentiment. Ainſi comme nous n'avons pas vu repréſenter des piéces de théâtre, dans leſquelles un Acteur récitoit, tandis qu'un autre faiſoit des geſtes, je crois que nous aurions tort de louer, & encore plus de tort de blâmer déciſivement le partage de la déclamation que faiſoient les Anciens. J'ai déja dit pourquoi l'on n'y ſentoit pas le ridicule que nous y concevons d'abord. Nous ignorons encore quels agrémens les circonſtances & l'habileté des Acteurs pouvoient prêter à ce ſpectacle. Pluſieurs Sçavans du Nord, qui, ſur la foi d'une expoſition, avoient décidés que nos Opera ne pouvoient

pouvoient être qu'un ſpectacle ridicule, & propre ſeulement pour amuſer des enfans, ont changé d'avis après en avoir vu quelques repréſentations. L'expérience les avoit convaincus de ce qu'elle ſeule peut perſuader, c'eſt qu'une mere qui pleure en muſique la perte de ſes enfans, ne laiſſe point d'être un perſonnage capable d'attendrir & de toucher ſérieuſement.

Les Marionnetes où la déclamation eſt partagée, nous amuſent, quoique l'action n'y ſoit exécutée que par une eſpéce d'automate. Il ne faut pas dire que ce ſpectacle puérile nous divertit, parce que le ridicule de l'exécution s'y trouve parfaitement bien aſſorti avec le ridicule du ſujet. L'Opera des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année 1674, attira tout le monde durant deux hyvers; & ce ſpectacle étoit un Opera ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutoit par une grande Marionnette, qui faiſoit ſur le théâtre les geſtes convenables aux récits que chantoit un Muſicien, dont la voix ſortoit par une ouverture ménagée dans le plancher

de la ſcène. J'ai vu en Italie des Opera repréſentés de cette maniere, & perſonne ne les trouvoit un ſpectacle ridicule. Les Opera qu'un Cardinal illuſtre ſe plaiſoit à faire exécuter de cette maniere-là, quand il étoit encore jeune, plaiſoient même beaucoup, parce que les Marionnettes qui avoient près de quatre pieds de hauteur, approchoient du naturel. Qui nous peut déterminer à croire que ces mêmes ſpectacles auroient déplu, ſi des Acteurs excellens, & que nous euſſions été déja dans l'habitude de voir jouer avec un maſque, avoient bien éxécuté la partie de la geſticulation qu'une Marionnette ne pouvoit qu'exécuter très-mal..

La conduite & les écrits des Romains ſont un aſſez bon témoignage qu'ils n'étoient pas un peuple d'inſenſés. Lorſque les Romains ſe déterminerent pour le genre de la déclamation, où le geſte & la prononciation s'exécutoient ſouvent par des Acteurs différens; ils connoiſſoient depuis plus de ſix-vingt ans la maniere naturelle de réciter qui eſt la nôtre. Ils la quitterent cependant pour l'autre bien plus compoſée.

D'ailleurs la dépenſe immenſe que les Grecs & les Romains faiſoient pour la repréſentation des piéces dramatiques, nous eſt un bon garant de l'attention qu'ils y donnoient. Or cette attention continuée durant huit cens ans (les théâtres furent encore ouverts à Rome durant huit ſiécles après l'avanture de Livius Andronicus,) n'auroit-elle pas été ſuffiſante pour déſabuſer les Romains de l'uſage de partager la déclamation entre deux Acteurs, ſi cet uſage eût été auſſi mauvais qu'on eſt porté à le croire par un premier mouvement. Il faut donc ſe défier de ce premier mouvement, autant que les perſonnes ſages ſe défient de celui qui porte à déſapprouver d'abord les modes & les coutumes des pays étrangers.

La repréſentation de trois Tragédies de Sophocle, couta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponeſe. On ſçait les dépenſes immenſes des Romains pour élever des théâtres, des amphithéâtres & des cirques, même dans les villes des Provinces. Quelques-uns de ces bâtimens qui ſubſiſtent encore dans leur entier, ſont les

monumens les plus précieux de l'Architecture antique. On admire même les ruines de ceux qui ſont tombés. L'Hiſtoire Romaine eſt encore remplie de faits qui prouvent la paſſion démeſurée du peuple pour les ſpectacles, & que les Princes & les particuliers faiſoient des frais immenſes pour la contenter. Je ne parlerai donc ici que du payement des Acteurs. Macrobe dit qu'Æſopus, un célébre Comédien tragique, dont nous avons déja parlé, & le contemporain de Ciceron, laiſſa en mourant à ce fils, dont Horace & Pline (*a*) font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq mllions qu'il avoit amaſſés à jouer la Comédie. On lit dans l'Hiſtoire de Pline, que le Comédien Roſcius, l'ami de Ciceron, avoit par an plus de cent mille francs de gages. (*b*) *Quippe cum jam apud majores noſtros Roſcius hiſtrio ſeſtertium quingenta millia annua meritaſſe prodatur.* Il faut même qu'on eût augmenté les appointemens de Roſcius depuis le tems où l'état que Pline avoit vu, fut dreſſé, puiſ-

(a) *Horat. Sat. l. 2. c. 10. Plin. l. 10.*
(b) *Plin. l. 7. c. 39.*

que Macrobe dit que notre Comédien touchoit des deniers publics, près de neuf cent francs par jour, & que cette ſomme étoit pour lui ſeul. Il n'en partageoit rien avec ſa troupe. *Tanta fuit gratia ut mercedem diurnam de publico mille denarios ſine gregalibus ſolus acceperit* (a).

L'Oraiſon que Ciceron prononça pour ce même Roſcius, juſtifie bien le rapport de Pline & celui de Macrobe. Le principal incident du procès qu'avoit Roſcius, rouloit ſur un eſclave qu'on prétendoit que Fannius avoit remis à Roſcius, afin qu'il lui enſeignât à jouer la Comédie: après quoi Roſcius & Fannius devoient vendre cet Eſclave pour en partager le prix. Ciceron ne tombe pas d'accord de cette ſociété, & il prétend que Panurgus, c'eſt le nom de l'Eſclave, devoit être ſenſé appartenir en entier à Roſcius qui l'avoit inſtruit, parce que la valeur du Comédien excédoit de bien loin la valeur de la perſonne de l'Eſclave. La perſonne de Panurgus, ajoute Ciceron, ne vaut pas trente piſtoles, mais l'Eleve de Roſcius vaut

(a) *Macrob. Saturn. l. 2. c. 10.*

vingt mille écus. Quand l'Eſclave de Fannius n'auroit pas pu gagner dix-huit ſols par jour, le Comédien inſtruit par Roſcius, pouvoit gagner dix-huit piſtoles. Croirez-vous, dit Ciceron dans un autre endroit, qu'un homme auſſi déſintéreſſé que Roſcius, veuille s'approprier, aux dépens de ſon honneur un Eſclave de trente piſtoles, lui qui depuis douze ans joue la Comédie pour rien, & qui par cette généroſité, a manqué de gagner deux millions. Je n'apprétie pas trop haut, ajoute Ciceron, le ſalaire que Roſcius auroit reçu. Du moins lui auroit-on donné ce qu'on donne à Dyoniſia. Nous avons déja parlé de cette Actrice. Voilà comment la République Romaine payoit les gens de théâtre. Macrobe (*a*) dit que Jules Céſar donna vingt mille écus à Laberius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une piéce qu'il avoit compoſée. Nous trouverions bien d'autres profuſions ſous les autres Empereurs. Enfin l'Empereur Marc-Aurele, (*b*) qui ſouvent eſt déſigné par la dénomination d'An-

(a) *Macr. Sat. l. 2. c. 7.*
(b) *Capit. in M. Anton.*

tonin le Philoſophe, ordonna que les Acteurs qui joueroient dans les ſpectacles que certains Magiſtrats étoient tenus de donner au peuple, ne pourroient point exiger plus de cinq piéces d'or par repréſentation, & que celui qui en faiſoit les frais, ne pourroit pas leur donner plus du double. Ces piéces d'or étoient à peu près de la valeur de nos Louis de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre francs. Tite-Live finit ſa diſſertation ſur l'origine & le progrès des repréſentations théatrales à Rome, par dire qu'un divertiſſement, dont les commencemens avoient été peu de choſe, étoit dégénéré en des ſpectacles ſi magnifiques & ſi ſomptueux, que les Royaumes les plus riches auroient eu peine à en ſoutenir la dépenſe. (a) *Quam ab ſano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem inſaniam venerit.* Comme les Romains étoient la plupart devenus eux-mêmes des Déclamateurs & des Faiſeurs de geſtes, on ne doit pas être étonné qu'ils fiſſent un ſi grand cas des gens de théâtre. Séneque le pere dit dans l'avant propos du premier

(a) *Tit. Liv. hiſt. lib.* 7.

livre de ſes Controverſes : Que les jeunes gens de ſon tems faiſoient leur plus ſérieuſe occupation de ces deux arts. *Malarum rerum induſtria invaſit animos. Cantandi ſaltandique nunc obſcœna ſtudia effœminatos tenent.*

Le mal ne fit qu'aller en augmentant. Ammien Marcellin qui vivoit ſous le regne de Conſtantin le Grand, écrit : » Dans combien peu de nos » maiſons cultive-t'on encore les arts » liberaux ? On n'y entend plus que » chanter & jouer des inſtrumens. On » y fait venir, au lieu d'un Philoſo- » phe, un *Chantre* ; & au lieu d'un » Orateur, un Profeſſeur dans les arts » qui ſervent au théâtre. On ferme » les Bibliothéques, comme on ferme » les tombeaux, pour toujours, & » l'on ne ſonge qu'à faire faire des » hidrauliques, des lyres énormes, » des flutes de toutes eſpéces & tous » les inſtrumens qui ſervent à régler » les geſtes des Acteurs. *Quod cùm ita ſit, paucæ domus ſtudiorum ſeriis cultibus antea celebratæ, nunc ludibriis ignaviæ torrentes exundant, vocali ſono, perſtabili tinnitu fidium reſultantes. Denique pro Philoſopho, Cantor, & in locum Or-*

toris, Doctor artium ludicrarum accitur, & Bibliothecis ſepulchrorum ritu in perpetuum clauſis, fabricantur hydraulica & lyræ in ſpeciem Carpentorum ingentes, tibiæque & hiſtrionici geſtus inſtrumenta non levia. (a)

Je dois avertir le lecteur, qu'en évaluant la monnoie Romaine par notre monnoie de compte, je n'ai pas ſuivi le calcul de Budé, quoique ce calcul fût juſte, lorſque ce ſçavant homme le fit. Mais le même marc d'argent qui ne valoit pas douze francs, monnoie de compte, quand Budé écrivoit (b), valoit ſoixante francs au coin qui avoit cours, quand cette derniere évaluation a été faite. (c) C'eſt à quoi ceux qui traduiſent, ou qui commentent les Auteurs anciens, doivent avoir égard, auſſi-bien qu'à évaluer la ſomme dont parle leur Auteur, métail par métail, parce que la proportion entre l'or & l'argent, n'eſt plus la même, à beaucoup près, qu'elle l'étoit du tems de la République Romaine. Dix onces d'argent fin payoient alors une once

(a) *Amm. Marcell. hiſt. lib.* 14.
(b) *Sous François I.*
(c) *En* 1718.

d'or fin ; & pour payer aujourd'hui en France une once d'or fin, il faut donner près de quinze onces d'argent fin. Il y a même pluſieurs Etats en Europe où l'or eſt encore plus cher.

Enfin il me paroît raiſonnable de juger du progrès qu'une certaine nation pouvoit avoir fait dans les arts qui ne laiſſent point de monument durable ſur lequel on puiſſe aſſeoir une déciſion ſolide, par le progrès que cette même nation avoit fait dans ces arts qui laiſſent de tels monumens. Or les monumens de la Poëſie, de l'art Oratoire, de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture des Anciens qui nous ſont demeurés, font connoître que les Anciens étoient très-habiles dans tous ces arts, & qu'ils les avoient portés à une grande perfection. Puiſqu'il nous en faut tenir au préjugé ſur leur habileté dans l'art des repréſentations théatrales ; ce préjugé ne doit-il point être qu'ils y réuſſiſſoient, & que nous donnerions à ces repréſentations, ſi nous les voyions, les mêmes louanges que nous donnons à leurs bâtimens, à leurs ſtatues & à leurs écrits.

Ne pouvons-nous pas même tirer de

l'excellence des poëmes des Anciens un préjugé ſur le mérite de leurs Acteurs ? Ne ſçavons-nous pas encore par les conjectures les plus certaines, que ces Acteurs devoient être excellens. La plupart étoient nés dans la condition d'Eſclave, & ſoumis par conſéquent dès l'enfance à faire un apprentiſſage auſſi long & auſſi rigoureux que leurs *Patrons* le jugeoient à propos. Ils étoient encore aſſurés de devenir un jour libres, opulens & conſiderés, s'ils ſe rendoient habiles. En Grece les Comédiens illuſtres étoient réputés des perſonnages, & l'on y a vu même des Ambaſſadeurs & des Miniſtres d'Etat tirés de cette profeſſion. Quoique (a) les Loix Romaines euſſent exclu la plupart des gens de théâtre de l'état de Citoyen, on avoit néanmoins à Rome beaucoup de conſidération pour eux, & nous en citerons tantôt de bonnes preuves. Ils y faiſoient impunément les importans, du moins autant que les Eunuques qui chantent aujourd'hui en Italie.

Nous ſçavons par des faits que l'ap-

(a) *Liv. hiſt. lib. 24. Aug. de Civit. l. 2. c. 11. Arn. adv. Gen. lib. 7.*

prentiſſage des gens de théâtre qu'on choiſiſſoit apparemment avec de la diſpoſition à réuſſir, étoit un apprentiſſage très-long. Suivant le récit de Ciceron, ceux qui jouoient des Tragédies, s'exerçoient des années entieres avant que de monter ſur le théâtre. Ils faiſoient même une partie de leur apprentiſſage en déclamant aſſis, afin qu'ils y trouvaſſent enſuite plus de facilité à déclamer ſur le théâtre où ils parloient de bout. Quand on eſt accoutumé une fois à faire une choſe plus difficile que les fonctions ordinaires de ſon emploi, on en remplit mieux & de meilleure grace ces fonctions. Or la poitrine ſe trouve plus à ſon aiſe dans un homme qui eſt debout, que dans un homme aſſis.

Voilà pourquoi l'on exerçoit alors les Gladiateurs avec des armes plus péſantes que les armes avec leſquelles ils devoient combattre. (*a*) *Difficiliora enim debent eſſe quæ exercent quo ſit levius ipſum illud in quod exercent.* Il faut que les travaux auxquels on nous aſſujettit pour nous faire faire un apprentiſſage, ſoient plus difficiles que le travail

(a) *Quint. l. 11. c. 2.*

dont on veut nous rendre capables. (a) *Gladiatores gravioribus armis diſcunt quam pugnant*, dit Séneque le pere.

Les grands Acteurs n'auroient pas voulu prononcer un mot le matin, avant que d'avoir, pour s'exprimer ainſi, développé méthodiquement leur voix, en la faiſant ſortir peu à peu, & en lui donnant l'eſſor comme par dégré, afin de ne pas offenſer ſes organes en les déployant précipitamment & avec violence. Ils obſervoient même de ſe tenir couchés durant cet exercice. Après avoir joué, ils s'aſſeyoient; & dans cette poſture ils replioient, pour ainſi dire les organes de leur voix, en reſpirant ſur le ton le plus haut où ils fuſſent montés en déclamant, & en reſpirant enſuite ſucceſſivement ſur tous les autres tons, juſqu'à ce qu'ils fuſſent enfin parvenus au ton le plus bas où ils fuſſent deſcendus. Quelque avantage que l'éloquence procurât à Rome, quelque luſtre qu'une belle belle voix donne à l'éloquence, Ciceron ne veut pas qu'un Orateur ſe rende l'eſclave de ſa voix,

(a) *Seneq. controv. l. 4.*

ainſi que le faiſoient ces Comédiens. *Me autore (a) nemo dicendi ſtudioſus Græcorum & Tragœdorum more voci ſerviet qui & annos complures ſedentes declamitant, & quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes ſenſim excitant: eamdem cùm egerent, ab acutiſſimo ſono uſque ad graviſſimum ſonum recolligunt.* Il paroît néanmoins, que peu de tems après la mort de Ciceron, lequel Séneque le pere avoit pu voir, à ce qu'il dit lui-même, les Orateurs Romains mettoient en uſage, pour conſerver leur voix, les pratiques les plus ſuperſtitieuſes des Acteurs. Séneque écrit donc comme une choſe rare, en parlant de Porcius Latro, un Orateur ſon compatriote, ſon ami & ſon camarade d'étude: Que ce Porcius qui avoit été élevé en Eſpagne, & qui étoit accoûtumé à la vie ſobre & laborieuſe qu'on menoit encore dans les Provinces, ne faiſoit aucun remede pour conſerver ſa voix, qu'il n'obſervoit pas la pratique de la déployer méthodiquement, depuis le ton le plus haut juſqu'au plus bas, & de la replier de même. *Nil vocis cauſa fa-*

(a) *Cic. de Orat. lib. prim.*

cere (a), *non illam per gradus paulatim ab imo uſque ad ſummum perducere, non rurſus à ſumma contentione paribus intervallis deſcendere, non Judorem unctione diſcutere.*

Perſe, lorſqu'il parle de ceux qui ſe diſpoſent à haranguer, où à réciter quelque choſe en public, met au nombre des précautions, qu'ils prennent, celle de ſe laver la gorge avec quelque compoſition faite exprès.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet;
Scilicet hæc populo: pexuſque togaque recenti,
. . . . . *liquido cum plaſmate guttur*
Mobile conlueris. (b)

Ariſtote (c) avoit dit la même choſe que Ciceron, ſur les ſoins que les Acteurs, & ceux qui chantoient dans les chœurs, apportoient pour conſerver leur voix. Apulée nous apprend encore que les Acteurs de Tragédie déclamoient tous les jours quelque choſe, afin que leurs organes ne s'enrouillaſſent pas, pour ainſi dire. (d) *De*

(a) *Senec. Controv. lib. prim.*
(b) *Perſ. Sat. pr.*
(c) *Ariſt. Prov. lib.* 10.
(d) *Flor. lib.* 2.

ſuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragœdi adeò ni quotidie proclament claritudo arteriis obſoleſcit. Igitur itidemtidem boando purgant ravim.

Les écrits des Anciens ſont remplis de faits qui prouvent que leur attention ſur tout ce qui pouvoit ſervir à fortifier, ou bien à embellir la voix, alloit juſqu'à la ſuperſtition. On peut voir dans le troiſiéme chapitre de l'onziéme livre de Quintilien, que par rapport à tout genre d'éloquence, les Anciens avoient fait de profondes réflexions ſur la nature de la voix humaine, & ſur toutes les pratiques propres à la fortifier en l'exerçant. L'art d'enſeigner à fortifier & à ménager ſa voix, devint même une profeſſion particuliere. Pline indique dans différens endroits de ſon hiſtoire une vingtaine de plantes, de ſpécifiques, ou de réceptes propres à fortifier la voix. Ce ſoin faiſoit une partie des occupations ſérieuſes de toutes les perſonnes qui parloient, ou qui récitoient en public. Je ne citerai ici que Néron, cet homme de théâtre à qui les Dieux trouverent bon de donner le monde à gouverner. Pline rap-

porte que ce Prince fût l'auteur d'une nouvelle méthode pour ſe fortifier la voix. Elle conſiſtoit à déclamer de toute ſa force en portant une lampe de plomb ſur la poitrine. (a) *Nero, quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori impoſita ſub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonſtravit rationem.* Suétone ajoute même quelques particularités aſſez curieuſes, au récit de Pline. Après avoir parlé du régime dont on uſoit, & des remedes dont on ſe ſervoit pour avoir la voix plus belle, il raconte que Néron, après qu'il fut de retour de ſon voyage de la Grece, avoit tant d'attention à ſa voix, qu'il faiſoit beaucoup de remédes afin de la conſerver; & que pour l'épargner il ne voulut plus, lorſqu'il faiſoit une revue des troupes, appeller, ſuivant l'uſage des Romains, chaque ſoldat par ſon nom. Il les faiſoit appeller par ce domeſtique que les Romains tenoient auprès de leurs perſonnes, pour parler pour eux dans les occaſions où il falloit parler haut, afin de ſe faire entendre. *Nec eorum quidquam omittere quo*

(a) *Pline lib. 29. cap. 3.*

generis ejus artifices, vel conſervandæ vocis causa vel augendæ facilitarent. Sed & plumbeam cartham ſupinus pectore ſuſtinere & cliſtere vomituque purgari, & abſtinere pomis cibiſque officientibus. Ac poſt hæc tantùm abfuit à remittendo laxandoque ſtudio, ut conſervandæ vocis gratia neque milites unquam niſi alio verba pronunciante appellaret. De tout tems un peu de viſion fut l'appanage des gens de théâtre. Mais les viſions même de Néron & de ſes pareils, montrent en quelle conſidération tous les arts où la beauté de la voix eſt d'un grand avantage, ſe trouvoient dans ces tems-là.

SECTION XVI.

Des Pantomimes, ou des Acteurs qui jouoient ſans parler.

LES Anciens, non-contens d'avoir réduit la muſique hypocritique ou l'art du geſte en méthode, l'avoient tellement perfectionné, qu'il ſe trouva des Comédiens qui oſerent entreprendre

de jouer toutes ſortes de piéces de théâtre, ſans rien prononcer. Ce furent les Pantomimes qui exprimoient tout ce qu'ils vouloient dire avec les geſtes qu'enſeignoit l'art de la *Saltation*. Eſt-ce une raiſon pour Venus de s'appaiſer, dit Arnobe dans ſon ouvrage contre les ſuperſtitions des payens, qu'un Pantomime ait repréſenté Adonis, en ſe ſervant des geſtes qu'enſeigne l'art de la danſe ? (a) *Obliterabit offenſam Venus, ſi Adonis in habitu geſtum agere viderit ſaltatoriis in motibus Pantomimum ?* C'étoit donc ſans parler que les Pantomimes ſe faiſoient entendre communément. *Hiſtriones* (b) *quaſdam in theatro fabulas ſine verbis ſaltando, plerumque aperiunt & exponunt.* Les Hiſtrions nous expoſent, ils nous font entendre une Fable ordinairement ſans parler.

En effet, il ſemble, en liſant Lucien (c), qu'on chantoit quelquefois le ſujet que le Pantomime exécutoit; mais il eſt auſſi conſtant par pluſieurs paſſages que je citerai plus bas, que

(a) *Arnob. adverſ. Gent. l. 7.*
(b) *Aug. de Magiſt.*
(c) *Lucian. de Orch.*

le Pantomime repréſentoit ſouvent, ſans que perſonne chantât ou prononçât, les vers des ſcènes qu'il déclamoit en ſon jeu muet. Le nom de Pantomimes qui ſignifie imitateur de tout, étoit donné à cette eſpéce de Comédiens, apparemment parce qu'ils imitoient, & parce qu'ils expliquoient toutes ſortes de ſujets avec leur geſte. Nous allons voir que non-ſeulement le Pantomime repréſentoit quelquefois un perſonnage, comme le faiſoient les autres Comédiens; mais qu'il peignoit quelquefois, qu'il décrivoit avec ſon geſte l'action de pluſieurs perſonnages. Par exemple, ſi quelquefois on partageoit entre deux Pantomimes la ſcène de Mercure & de Soſie dans la Comédie d'Amphitrion; ſi quelquefois un Acteur y jouoit le rôle de Soſie, & un autre Acteur le rôle de Mercure, quelquefois auſſi le même Acteur jouoit les deux rôles, en faiſant alternativement le perſonnage de Mercure & le perſonnage de Soſie.

Nous avons dit ci-deſſus que l'art du geſte étoit compoſé de geſtes naturels & de geſtes d'inſtitution. On

peut bien croire que les Pantomimes ſe ſervoient des uns & des autres, & qu'ils n'avoient pas encore trop de moyens pour ſe faire entendre. Auſſi, comme le dit Saint Auguſtin, tous les mouvemens d'un Pantomime ſignifioient quelque choſe. Tous ſes geſtes étoient des phraſes, pour ainſi dire, mais ſeulement pour ceux qui en avoient la clef. (a) *Hiſtriones omnium membrorum motibus dant ſigna quædam ſcientibus & cum oculis eorum fabulantur.*

Comme les Pantomimes employoient pluſieurs geſtes d'inſtitution dont la ſignification étoit arbitraire, il falloit du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils vouloient dire. En effet, Saint Auguſtin nous apprend dans le même livre qui vient d'être cité, que lorſque les Pantomimes eurent commencé à jouer ſur le théâtre de Carthage, il fallut durant longtems que le Crieur public inſtruisît le peuple à haute voix du ſujet qu'ils alloient repréſenter avec leur jeu muet. Même encore aujour-

(a) *S. Aug. de Doctr. Chr. l. 2.*

d'hui, ajoute ce Pere, il y a des vieillards qui ſe ſouviennent, à ce qu'ils m'ont dit, d'avoir vu pratiquer cet uſage. D'ailleurs nous voyons que ceux qui ne ſont pas initiés aux myſteres de ces ſpectacles, n'entendent guéres ce que les Pantomimes veulent dire, à moins que celui auprès de qui ils ſont placés, ne le leur explique. *Primis temporibus ſaltante Pantomimo, præco pronuntiabat populis Carthaginis quod ſaltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt ſenes quorum relatu hæc ſolemus audire. Quod ideo credendum eſt, quia nunc quoque ſi quis talium nugarum imperitus intraverit, niſi ei dicatur ab altero quid illi motus ſignificent fruſtra intentus eſt.* Mais l'uſage apprenoit à entendre le langage muet des Pantomimes à ceux qui ne l'avoient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la ſignification de tous les mots d'une langue étrangere, dont on ſçait déja pluſieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le mot qu'on ſçait, fait deviner le mot qu'on ne ſçait pas, & celui-là fait à ſon tour deviner un autre mot. Quand on avoit

une fois l'intelligence de ce langage, les geſtes qu'on connoiſſoit, faiſoient deviner les nouveaux geſtes que les Pantomimes inventoient, ſuivant les apparences, de tems en tems, & ces geſtes ſervoient dans la ſuite pour en deviner encore de plus nouveaux.

Le Poëme de Sidonius Apollinaris, qui a pour titre, *Narbonne*, & qui eſt adreſſé à Conſentius citoyen de cette ville-là, fait foi que pluſieurs Pantomimes jouoient leurs piéces ſans prononcer un ſeul mot. Sidonius y dit à ſon ami : » Lorſqu'après avoir termi-» né vos affaires, vous alliez vous » délaſſer au théâtre, tous les Comé-» diens trembloient devant vous. Il » ſembloit qu'ils duſſent jouer devant » Apollon & les neuf Muſes. Vous » étiez d'abord au fait de ce que Ca-» ramalus & Phabaton repréſentoient, » ſans prononcer une parole, en ſe » faiſant entendre par un geſte par-» lant, pour ainſi dire, & en s'expri-» mant tantôt d'un ſigne de tête, tan-» tôt de la main, & tantôt par un » autre mouvement du corps. Vous » ſçaviez d'abord ſi c'étoit Jaſon,

» Thyeſte, ou quelqu'autre perſon-
» nage qu'ils vouloient repréſenter. «

Coram te Caramalus aut Phabaton
Clauſit faucibus & loquente geſtu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu, &c. (a)

Ce Caramalus & ce Phabaton étoient, comme nous l'apprend le Pere Sirmond dans ſes notes ſur (b) Sidonius, deux Pantomimes illuſtres, & dont il eſt fait mention dans les lettres, d'Ariſtenete & dans Leontius le Scolaſtique. Le Commentateur de Sidonius rapporte même à ce ſujet l'Epigramme ancienne qu'on va lire, & dont on ne connoît point l'Auteur:

Tot linguæ quot membra viro, mirabilis eſt ars,
Quæ facit articulos, ore ſilente loqui.

Tous les membres du corps d'un Pantomime ſont autant de langues, à l'aide deſquelles il parle ſans ouvrir la bouche.

On conçoit bien comment les Pantomimes pouvoient venir à bout de décrire intelligiblement une action, & de donner à entendre par le geſte,

(a) *Sidon. Car.* 23. *Vers* 268.
(b) *Sirm. in not. ad Sidon. p.* 157.

les

les mots pris dans le ſens propre, comme le ciel, la terre, un homme, &c. auſſi-bien que les verbes qui marquoient des actions, ou des *affections*. Mais, dira-t'on, comment pouvoient-ils donner à entendre les mots pris dans le ſens figuré, qui ſont ſi fréquens dans le ſtyle poëtique ? Je répondrai en premier lieu, que le ſens de la phraſe donnoit quelquefois l'intelligence de ces mots pris au ſens figuré.

En ſecond lieu, Macrobe (*a*) nous donne l'idée de la maniere dont les Pantomimes s'y prenoient, lorſqu'ils avoient quelqu'un de ces mots à exprimer. Il raconte qu'Hilas, l'Eleve & le concurrent de Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes, comme nous l'allons dire, exécutoit à ſa maniere un monologue qui finiſſoit par ces mots, *Agamemnon le Grand*. Hilas, pour les exprimer, fit tous les geſtes d'un homme qui veut meſurer un autre homme plus grand que lui. Pylade lui cria du parterre, mon ami, tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand, mais tu n'en fait pas

(a) *Macrob. Saturn. 2. c. 7.*

un grand homme ? Le peuple voulut que dans l'inſtant Pylade joua le même rôle. Auguſte, ſous le regne de qui cette aventure arriva, aimoit mieux que le peuple fut le maître au théâtre que dans le champ de Mars. Le peuple fut donc obéï; & lorſque Pylade exécuta l'endroit où il avoit repris ſi hautement ſon Eleve, il repréſenta par ſon geſte & par ſon attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde méditation, pour exprimer le caractere propre du grand homme. Il n'étoit pas difficile de concevoir qu'il vouloit dire par-là qu'un homme plus grand homme que les autres, c'étoit un homme qui penſoit plus profondément qu'eux. L'émulation étoit ſi grande entre Pylade & Bathylle un autre Pantomime, qu'Auguſte, à qui elle donnoit quelquefois de l'embarras, crut qu'il devoit en parler à Pylade, & l'exhorter à bien vivre avec ſon concurrent que Mécenas protégeoit. Pylade (*a*) ſe contenta de lui répondre que ce qui pouvoit arriver de mieux à l'Empereur, c'étoit que le peuple s'occupât de Bathylle & de Pylade. On croit bien qu'Auguſte ne trouva point

(*a*) Dion. lib. 54.

à propos de répliquer à cette réponſe.

Parlons de la perſonne des Pantomimes. L'Auteur du Traité contre les ſpectacles des Anciens, que nous avons dans les Œuvres de Saint Cyprien, définit le Pantomime, un monſtre qui n'eſt ni homme ni femme, dont toutes les manieres ſont plus laſcives que celles d'aucune courtiſanne, & dont l'art conſiſte à prononcer avec ſon geſte. Cependant, ajoute-t'il, toute la ville ſe met en mouvement pour lui voir repréſenter, en geſticulant, les infamies de l'antiquité fabuleuſe. *Huic dedecori condignum dedecus ſuper inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem diſſolutus. Cui ars eſt verba manibus expedire, & propter unum neſcio quem nec virum nec fœminam, commovetur civitas, ut deſaltentur fabuloſæ antiquitatis libidines.* Il falloit que les Romains ſe fuſſent mis en tête que l'opération qu'on feroit à leurs Pantomimes, pour les rendre Eunuques, leur conſerveroit dans tout le corps une ſoupleſſe que des hommes ne peuvent avoir. Cette idée, ou, ſi l'on veut, le caprice faiſoit exercer ſur les enfans qu'on deſtinoit à ce métier,

la même cruauté qu'on exerce encore dans quelques pays ſur les enfans, dont on ne veut point que la voix mue. Saint Cyprien, dans la lettre qu'il écrivit à Donat pour lui rendre compte des motifs de ſa converſion à la Religion Chrétienne, dit que les ſpectacles qui ſont une partie du culte des Payens, ſont pleins d'infamie & de barbarie. Après avoir cité les horreurs de l'amphithéâtre, il ajoute, en parlant des Pantomimes, qu'on dégrade les mâles de leur ſexe pour les rendre plus propres à faire un métier ſi deshonnête, & que le maître qui a ſçu faire reſſembler davantage un homme à une femme, eſt celui qui paſſe pour avoir fait le meilleur diſciple. *Evirantur mares, omnis honor & vigor ſexûs enervati corporis dedecore emollitur, pluſque illic placet quiſquis virum in fœminam magis fregerit.* Combien, dit Tertullien dans ſon Traité contre les ſpectacles, un Pantomime eſt-il obligé de ſouffrir de maux dans ſon corps, afin qu'il puiſſe devenir un Comédien ? *Quæ denique Pantomimus à pueritia patitur in corpore, ut artifex eſſe poſſit.*

En effet, Lucien dit (a) que rien

(a) *Lucian. de Orch.*

n'étoit plus difficile que de trouver un bon ſujet pour faire un Pantomime. Après avoir parlé de la taille, de la ſoupleſſe, de la légereté & de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoute, qu'il n'eſt pas plus difficile de trouver un viſage à la fois doux & majeſtueux. Il veut enſuite qu'on enſeigne à cet Acteur, la muſique, l'hiſtoire, & je ne ſçai combien d'autres choſes capables de faire mériter le nom d'homme de lettres à celui qui les auroit appriſes.

Nous liſons dans Zozime & dans Suidas (*a*), que l'art des Pantomimes naquit à Rome ſous l'empire d'Auguſte, & c'eſt ce qui fait dire à Lucien que Socrate (*b*) n'avoit vu la *danſe* que dans ſon berceau. Zozime compte même l'invention de l'art des Pantomimes parmi les cauſes de la corruption des mœurs du peuple Romain, & des malheurs de l'Empire. *Nam & Pantomimorum ſaltatio prius incognita, temporibus iis in uſu eſſe cœpit, Pylade ac Bathyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia quæ multis huc uſque malis cauſam præbuerunt.* En effet, les Ro-

(a) *Zoz. hiſt. lib. pr.*
(b) *Lucian. de Orch.*

mains, comme on va le voir, devinrent fous de cette eſpéce de ſpectacle.

Les deux premiers Inſtituteurs du nouvel art, furent donc Pylade & Batylle, qui ont rendu leurs noms auſſi célébres dans l'Hiſtoire Romaine, que le peut être dans l'Hiſtoire moderne le nom du Fondateur de quelque établiſſement que ce ſoit. Pylade avoit compoſé ſon recueil, de geſtes tirés, pour m'exprimer ainſi, des trois Recueils de geſtes dont nous avons déja parlé, & qui ſervoient pour la Tragédie, pour la Comédie, & pour ce Poëme dramatique que les Anciens appelloient Satyres. (*a*) Pylade avoit nommé l'*Italique*, l'art du geſte propre aux Pantomimes. Ainſi depuis le tems de Pylade il y eut quatre recueils de geſtes propres au théâtre : l'*Emmelie* qui ſervoit à jouer la Tragédie ; le *Cordax* qui ſervoit pour la Comédie ; le *Sicinis* qui ſervoit pour la Satyre ; & l'*Italique* qui ſervoit pour les piéces exécutées par les Pantomimes. Monſieur Calliachy Candiot, mort vers l'année 1708 (*b*), Profeſſeur en Belles-

(a) *Athen. Deip. l. pr.*
(b) *De Ludis ſcen. c. 9 & 10.*

Lettres dans l'Univerſité de Padoue, prétend que l'art des Pantomimes fût plus ancien qu'Auguſte, mais il prouve mal ſon opinion. Cet Auteur prend pour l'art des Pantomimes, qui conſiſtoit à réciter une piéce ou une ſcène ſuivie ſans parler, ce que Tite-Live (*a*) appelle *imitandorum Carminum actum*, l'art d'exprimer à ſon gré & arbitrairement *en danſant*, quelques paſſions; art qui étoit certainement plus ancien qu'Auguſte.

Nous rapporterons dans la ſuite un paſſage de Séneque le pere qui avoit pu voir Pylade & Bathylle, dans lequel il eſt dit que Pylade réuſſiſſoit beaucoup mieux que Bathylle, dans les ſujets tragiques; mais que dans les ſujets comiques, Bathylle réuſſiſſoit beaucoup mieux que Pylade. Athenée nous donne la même idée de ces deux Pantomimes. Nous trouvons la même remarque dans un grand nombre d'anciens Ecrivains.

Pour dire que les Pantomimes jouoient une piéce, on diſoit *Fabulam ſaltabant*, mais nous en avons déja expoſé les raiſons. On ſe ſervoit dans

(*a*) *Tit. Liv. l.* 7.

ces repréſentations de flutes d'une eſpéce particuliere, & qu'on appelloit *Tibia Dactilica* (*a*). Apparemment que le ſon de cette flute imitoit le ſon de la voix humaine mieux que les autres, & de la maniere dont l'imitent nos flutes traverſieres. Elle en étoit plus propre à jouer le ſujet, c'eſt-à-dire, ſuivant ma conjecture, le chant noté des vers, où la déclamation qui devoit ſe réciter dans les repréſentations ordinaires : car on voit par un paſſage de Caſſiodore rapporté ci-deſſus (*b*) que la flute *Dactilica* étoit ſoutenue par d'autres inſtrumens qui ſervoient apparemment de baſſe continue à ſon chant.

Ce qui paroîtra ſurprenant, c'eſt que ces Comédiens qui entreprenoient de repréſenter des piéces ſans parler, ne pouvoient pas s'aider des mouvemens du viſage dans leur déclamation. Qu'on me permette cette phraſe. Il falloit qu'ils euſſent de l'expreſſion de reſte. Mais il eſt toujours conſtant qu'ils jouoient maſqués, ainſi que les autres Comédiens. Lucien dit dans ſon

(*a*) *Onom. Pol. l.* 4. *c.* 10.
(*b*) *Caſſiod. Epiſt.* 51. *l.* 4.

Traité de la Danſe, que le maſque du Pantomime n'avoit pas une bouche béante, comme les maſques des Comédiens ordinaires, & qu'il étoit beaucoup plus agréable. Macrobe raconte que Pylade ſe fâcha un jour, qu'il jouoit le rôle d'Hercule furieux, de ce que les ſpectateurs trouvoient à redire à ſon geſte trop outré, ſuivant leur ſentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté ſon maſque : Fous, que vous êtes, je repréſente un plus grand fou que vous. Macrobe (*a*) rapporte encore dans le même endroit d'autres traits de ce fameux Inſtituteur des Pantomimes.

Il eſt à croire que ces Comédiens commencerent d'abord par exécuter, à leur maniere, les ſcènes des Tragédies & des Comédies, qui s'appelloient des cantiques. Je fonde cette conjecture ſur deux raiſons. La premiere, eſt que les Ecrivains de l'antiquité, qui ont vécu avant Apulée, ne parlent point, autant qu'il m'en ſouvient, de piéces dramatiques exécutées par une troupe de Comédiens Pantomimes. Ils ne font mention que

(a) *Macrob. Saturn. l. 2. c. 7.*

de Monologues ou de Cantiques *dansés* par ces Comédiens muets. Nous trouvons même dans l'ouvrage de Lucien, qui vient d'être cité, qu'un étranger voyant cinq habits préparés pour un même Pantomime qui devoit jouer ſucceſſivement cinq rôles différens, demanda ſi la même perſonne les porteroit tous cinq. Il ſemble qu'il n'y auroit pas eu lieu à faire cette queſtion, ſi l'on avoit vu dès-lors des troupes de Comédiens Pantomimes. La ſeconde raiſon, c'eſt que vraiſemblablement la choſe a dû arriver ainſi. Il aura fallu que les premiers Pantomimes, pour être goûtés par les ſpectateurs, s'en fiſſent entendre; & nos Comédiens, pour être plus aiſément entendus, auront commencé par exécuter en déclamation muette, les plus belle ſcènes des piéces dramatiques les plus connues. S'il ſe formoit des Pantomimes à Paris, ne conçoit-on pas qu'ils débuteroient par exécuter dans leur jeu muet les belles ſcènes du Cid & des autres piéces les plus connues, en choiſiſſant celles où l'action demande que le Comédien prenne pluſieurs attitudes ſingulieres,

qu'il faſſe pluſieurs geſtes faciles à remarquer, & qu'on puiſſe reconnoître aiſément, quand on les voit faire ſans entendre le diſcours dont ils ſont l'accompagnement naturel. Ils débuteroient, par exemple, en repréſentant la ſcène qui ſe paſſe entre Mercure & Soſie, dans le premier Acte d'Amphitrion. Si les Pantomimes vouloient exécuter les ſcènes de nos Opera, ils débuteroient par la derniere ſcène du quatriéme Acte de Roland, où ce Héros devient furieux.

Peut-être fut-ce du tems de Lucien même qu'il ſe forma des troupes complettes de Pantomimes, & qu'ils commencerent à jouer des piéces ſuivies. Apulée qui a pu voir Lucien, nous rend un compte exact de la repréſentation du Jugement de Paris, faite par une troupe de Pantomimes. (*a*) On voit dans ce récit curieux que Junon, Pallas & Vénus parlerent l'une après l'autre à Paris, & qu'elles lui firent les promeſſes que tout le monde ſçait, en s'expliquant par des geſtes & par des démonſtrations concertées avec les inſtrumens qui les accompagnoient.

(*a*) *Apul. Met. lib.* 10.

Apulée remarque même pluſieurs fois que c'étoit en geſticulant qu'elles ſe faiſoient entendre *nutibus*, ou *geſtibus*. Apulée dit, en parlant de Junon: *Hæc puella varios modulos concinente tibiâ, præ cæteris quietâ & inaffectatâ geſticulatione, nutibus honeſtis paſtori pollicetur, ſi ſibi præmium decoris addixiſſet, & ſeſe regnum totius Aſiæ tributuram.* Pour Minerve: *Hæc inquieto capite & oculis in aſpectum minacibus citatò & intorto genere geſticulationis alacer, demonſtrabat paridi, ſi ſibi forma victoriam tradidiſſet, fortem trophæiſque bellicis inclytum ſuis adminiculis futurum.* Quant à Vénus: *Senſim annutante capite cæpit incedere, mollique tibiarum ſono delicatis reſpondere geſtibus, & non nunquam ſaltare ſolis oculis. Hæc ut primum ante conſpectum judicis facta eſt niſu brachiorum polliceri videbatur, &c.* Chaque Déeſſe avoit encore ſa ſuite particuliere & compoſée de pluſieurs Acteurs.

Comme les Pantomimes étoient diſpenſés de rien prononcer; & comme ils n'avoient que des geſtes à faire, on conçoit aiſément que toutes leurs démonſtrations étoient plus vives, &

que leur action étoit beaucoup plus animée que celle des Comédiens ordinaires. Ces derniers ne pouvoient dans les Dialogues donner à la geſticulation qu'une partie de leur attention & de leurs forces, parce qu'alors ils parloient eux-mêmes, & qu'ils étoient obligés dans les Monologues où ils ne parloient pas, à faire tomber en cadence leur jeu muet avec la récitation de celui qui prononçoit pour eux. Le Pantomime au contraire étoit entierement le maître de ſon action, & ſon unique ſoin étoit de rendre intelligiblement ce qu'il vouloit exprimer. Auſſi Caſſiodore appelle-t'il les Pantomines, des hommes dont les mains diſertes avoient, pour ainſi dire, une langue au bout de chaque doigt. Des hommes qui parloient en gardant le ſilence, & qui ſçavoient faire un récit entier ſans ouvrir la bouche. Enfin des hommes que Polymnie, la Muſe qui préſidoit à la muſique, avoit formés, afin de montrer qu'il n'étoit pas beſoin d'articuler des mots pour faire entendre ſa penſée. C'eſt ainſi qu'il s'en explique dans la lettre qu'il écrit au nom de Théodoric

Roi des Oſtrogots, à Simmaque Préfet de Rome, pour lui ordonner de faire réparer le théâtre de Pompée aux dépens de ce Prince. Caſſiodore, après y avoir parlé des Tragédies & des Comédies qui ſe repréſentoient ſur ce théâtre, ajoute donc; (*a*) *Orcheſtarum loquaciſſimæ manus, linguoſi digiti, ſilentium clamoſum, expoſitio tacita, quam Muſa Polymnia reperiſſe narratur, oſtendens homines poſſe ſine oris afflatu velle ſuum declarare.*

Si l'on en croit Martial & quelques autres Poëtes, les Pantomimes faiſoient des impreſſions prodigieuſes ſur les ſpectateurs. On ſçait les vers de Juvenal.

Chironomum Lædam molli ſaltante Bathyllo
Tuccia, &c.

Mais la plûpart de ces paſſages ſont tels qu'on ne ſçauroit les citer même en Latin. D'ailleurs les Poëtes ſont ſuſpects d'exagération. Ainſi contentons-nous de citer les Ecrivains en proſe.

Séneque le pere qui exerçoit une profeſſion des plus graves qui fuſſent

(*a*) *Variar. Epiſt. l. 4. Epiſt. 51.*

de ſon tems, confeſſe que ſon goût pour les repréſentations des Pantomimes, étoit une véritable paſſion. Pour citer ma folie, ce ſont ſes termes, Pylade n'étoit plus le même Acteur dans le Comique, ni Bathylle dans le tragique. Quand Séneque dit ce qu'on vient de lire, il parle de la difficulté qu'il y a de réuſſir dans pluſieurs profeſſions. (a) *Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragœdia multùm à ſe aberant.* Lucien dit qu'on pleuroit aux repréſentations des Pantomimes, comme à celles des autres Comédies.

L'art des Pantomimes auroit eu plus de peine à réuſſir parmi les Nations Septentrionales de l'Europe, dont l'action naturelle n'eſt pas fort éloquente, ni aſſez marquée pour être reconnue bien facilement, lorſqu'on la voit ſans entendre le diſcours dont elle doit être l'accompagnement naturel. La copie eſt toujours moins animée que ſon original. Mais, comme nous l'avons obſervé déja, les converſations de toute eſpéce ſont plus remplies de démonſtrations, elles ſont bien plus parlantes

(a) *Seneq. in Controv. 2.*

aux yeux, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, en Italie, que dans nos contrées. Un Romain qui veut bien quitter la gravité de ſon maintien étudié, & qui laiſſe agir ſa vivacité naturelle, eſt fertile en geſtes ; il eſt fécond en démonſtrations, qui ſignifient preſque autant que des phraſes entieres. Son action rend intelligible bien des choſes que notre action ne feroit pas deviner ; & ſes geſtes ſont encore ſi marqués, qu'ils ſont faciles à reconnoître lorſqu'on les revoit. Un Romain qui veut parler en ſecret à ſon ami, d'une affaire importante, ne ſe contente pas de ne ſe point mettre à portée d'être entendu, il a encore la précaution de ne ſe point mettre à portée d'être vu, craignant avec raiſon que ſes geſtes & que les mouvemens de ſon viſage ne fiſſent deviner ce qu'il va dire.

On remarquera que la même vivacité d'eſprit, que le même feu d'imagination, qui fait faire par un mouvement naturel des geſtes animés, variés, expreſſifs & caractériſés, en fait encore comprendre facilement la ſignification, lorſqu'il eſt queſtion d'en-

tendre le ſens des geſtes des autres. On entend facilement un langage qu'on parle. Mais le langage des muets du Grand Seigneur, que leurs compatriotes n'ont pas de peine à comprendre, & qui leur ſemble un langage diſtinctement articulé, ne paroîtroit qu'un bourdonnement confus aux peuples du Nord de l'Europe. Joignons à ces remarques la réflexion qu'on fait ordinairement, qu'il y a des nations dont le naturel eſt plus ſenſible que celui d'autres nations; & l'on n'aura pas de peine à comprendre que des Comédiens qui ne parloient point, puſſent toucher infiniment des Grecs & des Romains, dont ils imitoient l'action naturelle.

J'alléguerai comme une eſpéce de preuve de ce que je viens d'avancer, le livre d'un Auteur Italien, Giovanni Bonifacio, intitulé, l'*Arte de' Cenni*, ou, l'art de s'expliquer par ſignes. On ne voit pas, en liſant cet Ouvrage, que ſon Auteur ait ſçu que les Pantomimes des Anciens ſe fiſſent entendre ſans parler, cependant la choſe lui a paru poſſible. C'eſt ce qui lui a fait compoſer un volume *in-quarto* de plus

de ſix cens pages, & diviſé en deux Parties. Il enſeigne dans la premiere la méthode de dire ce qu'on veut par ſignes & par geſtes; & il montre dans la ſeconde partie l'utilité de ce langage muet. Ce livre fut imprimé à Vicenze en 1616 (*a*).

Je reviens aux Auteurs de l'antiquité qui parlent du ſuccès des repréſentations que faiſoient les Pantomimes.

Lucien (*b*) ſe déclare lui-même zelé partiſan de l'art des Pantomimes, & l'on ſent qu'il avoit du plaiſir à raconter les faits qui pouvoient faire honneur à cet art. Il dit entre autres choſes, qu'un Philoſophe Cinique traitoit de badinage puérile l'art de ces Comédiens muets, & qu'il le définiſſoit un Recueil des geſtes que la muſique & l'appareil de l'exécution faiſoient paſſer. Mais un Pantomime de la Cour de Néron, pour montrer à ce Philoſophe qu'il avoit tort, exécuta devant lui en déclamation muette & ſans aucun accompagnement, les amours de Mars & de Vénus. Le Cinique fut obligé de tomber d'accord que l'art

(a) *Chez Groſſi.*
(b) *Lucian. in Orcheſi.*

du Pantomime étoit un art réel. Lucien raconte encore qu'un Roi des environs du Pont-Euxin, qui ſe trouvoit à Rome ſous le regne de Néron, demanda à ce Prince, avec beaucoup d'empreſſement, un Pantomime qu'il avoit vu jouer, pour en faire ſon Interprete en toutes langues. Cet homme, diſoit-il, ſe fera entendre de tout le monde, au lieu que je ſuis obligé de payer je ne ſçai combien de Truchemens, pour entretenir commerce avec mes voiſins qui parlent pluſieurs langues différentes, & que je n'entends point.

Nous ſommes auſſi peu capables de décider ſur le mérite de l'art des Pantomimes, que ſur le mérite du partage de la déclamation entre deux Acteurs. Nous ne les avons pas vu repréſenter. Il me ſemble néanmoins que les perſonnes qui ſe plaiſent à voir la Comédie Italienne, & principalement celles qui ont vu jouer le vieil Octave, le vieil Scaramouche, & leurs camarades Arlequin & Trivelin, ſont perſuadées que l'on peut bien exécuter pluſieurs ſcènes ſans parler. Mais nous pouvons alléguer des

faits qui prouveront mieux que des raiſonnemens, que cette exécution eſt poſſible. Il s'eſt formé en Angleterre des troupes de Pantomimes, & même quelques-uns de ces Comédiens ont joué à Paris ſur le théâtre de l'Opéra Comique, des ſcènes muettes que tout le monde entendoit. Quoique Roger n'ouvrit point la bouche, on comprenoit ſans peine tout ce qu'il vouloit dire. Quel apprentiſſage Roger avoit-il fait en comparaiſon de celui que faiſoient les Pantomimes des Anciens ? Roger ſçavoit-il ſeulement qu'il y eût jamais eu un Pylade & un Bathylle.

Il y a environ vingt ans qu'une Princeſſe, qui joint à beaucoup d'eſprit naturel, beaucoup de lumieres acquiſes, & qui a un grand goût pour les ſpectacles, voulut voir un eſſai de l'art des Pantomimes anciens, qui pût lui donner une idée de leurs repréſentations plus certaines que celle qu'elle en avoit conçue en liſant les Auteurs. Faute d'Acteurs inſtruits dans l'art dont nous parlons, elle choiſit un Danſeur & une Danſeuſe, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie ſu-

périeur à leur profeſſion, & pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc repréſenter, en geſticulant ſur le théâtre de Sceaux, la ſcène du quatriéme Acte des Horaces de Corneille, dans laquelle le jeune Horace tue ſa ſœur Camille, & ils l'exécuterent au ſon de pluſieurs inſtrumens qui jouoient un chant compoſé ſur les paroles de cette ſcène, qu'un habile homme (*a*) avoit miſes en muſique, comme ſi l'on eût dû les chanter. Nos deux Pantomimes novices s'animerent ſi bien réciproquement par leurs geſtes & par leurs démarches, où il n'y avoit point de pas de danſe trop marqués, qu'ils en vinrent juſqu'à verſer des larmes. On ne demandera pas s'ils toucherent les ſpectateurs. Nous ſçavons auſſi que les Chinois ont encore aujourd'hui des Comédiens, qui, comme les Pantomimes, jouent ſans parler, & que les Chinois aiment beaucoup ces Comédiens. Les danſes des Perſans ne ſont-elles pas des ſcènes de Pantomimes ?

Ce qui eſt certain, c'eſt que l'art des Pantomimes charma les Romains

(a) *M. Mouret.*

dès ſa naiſſance, qu'il paſſa bientôt dans les Provinces de l'Empire les plus éloignées de la Capitale, & qu'il ſubſiſta auſſi longtems que l'Empire. L'Hiſtoire des Empereurs Romains fait mention plus ſouvent des Pantomimes fameux que des Orateurs célébres. Les Romains étoient épris des ſpectacles, comme on le voit dans le Traité de la Muſique qui eſt dans les Œuvres de Plutarque. *Tous ceux qui ſe mettent à la Muſique, ſe donnent à la théatrale pour délecter.* Or les Romains préféroient les repréſentations des Pantomimes à celles des autres Comédiens.

Nous avons vu que cet art avoit commencé ſous Auguſte. Il plaiſoit beaucoup à ce Prince, & Bathylle enchantoit Mecénas. Dès les premieres années du regne de Tibere, le Sénat fut obligé de faire un Réglement pour défendre aux Sénateurs de fréquenter les Ecoles des Pantomimes, & aux Chevaliers Romains de leur faire cortége dans les rues. On n'avoit pas fait ce réglement ſans néceſſité. *Ne Domos Pantomimorum Senator introïret; ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent;* dit Tacite (*a*).

(a) *Tacit. Ann. lib. pr.*

Quelques années après il fallut chaſſer de Rome les Pantomimes. (*a*) L'extrême paſſion que le peuple avoit pour leurs repréſentations, donnoit lieu de tramer des cabales pour faire applaudir l'un plutôt que l'autre, & ces cabales devenoient des factions. Nous voyons même dans une Lettre de Caſſiodore (*b*) que les Pantomimes avoient pris des livrées différentes, à l'imitation de ceux qui conduiſoient les chariots dans les courſes du Cirque. Les uns s'appellerent les Bleux ; & les autres, les Verds, &c. Le peuple ſe partagea donc auſſi de ſon côté, & toutes les factions du Cirque, dont il eſt parlé ſi ſouvent dans l'Hiſtoire Romaine, épouſerent des troupes de Pantomimes. Ces factions dégénéroient quelquefois en partis auſſi échauffés les uns contre les autres, que les Guelfes & les Gibelins peuvent l'avoir été ſous les Empereurs d'Allemagne. Il falloit avoir recours à un expédient triſte pour le gouvernement qui ne cherchoit que les moyens d'amuſer le peuple, en lui fourniſſant du pain, &

(a) *Ibid. lib. pr.*
(b) *Variar. Ep. lib. pr. Epiſt.* 20.

en lui donnant des ſpectacles, mais devenu néceſſaire : c'étoit celui de faire ſortir de Rome tous les Pantomimes.

Séneque, le Précepteur de Néron, après s'être plaint que pluſieurs de ces Ecoles qui portoient le nom du Philoſophe dont on y enſeignoit le ſyſtême, ſe fuſſent anéanties, & que le nom de leur Inſtituteur fût oublié, ajoute : La mémoire d'aucun Pantomime célébre ne s'éteint. L'Ecole de Pylade & celle de Bathylle ſubſiſtent toujours conduites par leurs Eleves, dont la ſucceſſion n'a point encore été interrompue. La ville de Rome regorge de Profeſſeurs qui enſeignent cet art, & qui ne manquent pas de diſciples. Ils trouvent des théâtres dans toutes les maiſons. Les maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le haut du pavé. (a) *At quanta cum cura laboratur ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per ſucceſſores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium multi diſcipuli ſunt multique doctores. Privatim urbe tota ſonat pulpitum. Mares uxoreſque contendunt, uter det latus illis.*

(a) *Nat. Quæſt. l. 7. cap. 32.*

L'équivoque

L'équivoque affectée qui ſe trouve dans les derniers mots de ce paſſage, s'explique par ce que Tertullien dit de la paſſion effrénée que les hommes & les femmes avoient alors pour les Pantomimes. (*a*) *Quibus viri animas, fœmina aut illi etiam corpora ſua ſubſternunt.* On peut ajouter à cela ce que dit Galien dans ſes pronoſtics : qu'ayant été appellé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les altérations qui ſurvinrent dans la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant elle, que ſon mal venoit uniquement de la paſſion qu'elle avoit conçue pour lui, & des efforts qu'elle faiſoit pour la cacher.

Les Pantomimes furent encore chaſſés de Rome ſous Néron & ſous quelques autres Empereurs ; mais, comme nous l'avons déja dit, leur exil ne duroit pas longtems, parce que le peuple ne pouvoit plus ſe paſſer d'eux, & parce qu'il ſurvenoit des conjonctures où le Souverain, qui croyoit avoir beſoin de la faveur de la mul-

(a) *Tertull. de Spect.*

titude, cherchoit à faire des actions qui lui fussent agréables. Par exemple, Domitien les avoit chassés, & Nerva son successeur les fit revenir, quoiqu'il ait été un des plus sages Empereurs. Nous voyons aussi que le peuple fatigué des désordres auxquels les Pantomimes donnoient lieu, demanda lui-même quelquefois leur expulsion avec autant d'empressement qu'il demandoit leur retour en d'autres tems. *Neque à te minore concentu ut tolleres Pantomimos, quàm à patre tuo ut restitueret exactum est*, dit Pline le jeune, en parlant à Trajan.

Quelques Auteurs modernes ont cru que Néron avoit chassé de Rome tous les Comédiens, parce que Tacite, en racontant l'expulsion des Pantomimes, use du mot général dont on se servoit pour désigner ceux qui jouoient sur le théâtre. Il chassa d'Italie tous les Histrions, dit Tacite, c'étoit l'unique moyen d'empêcher les tumultes qui naissoient au théâtre, (a) *Non aliud remedium repertum est, quàm ut Histriones Italiâ pellerentur.* Mais on peut encore faire voir qu'il

(a) *Tacit. Annal. l. 13.*

n'y eut alors que les Pantomimes de chaſſés, & que Tacite par une négligence excuſable en un pareil ſujet, a mis le nom du genre pour le nom d'une de ſes eſpéces. La premiere raiſon, c'eſt que Tacite, immédiatement après les mots que je viens de citer, ajoute une circonſtance qui prouve bien que Néron n'avoit pas fait fermer les théâtres. Il ordonna, dit cet Hiſtorien, que dorénavant les ſoldats monteroient une garde au théâtre, comme ils l'avoient montée précédemment. Depuis quelque tems Néron avoit ôté cette garde pour paroître plus populaire. *Mileſque theatro rurſum aſſideret.* La ſeconde raiſon, c'eſt que Tacite, en parlant du retour des Hiſtrions, dont il avoit raconté l'expulſion, les appelle Pantomimes. (a) *Redditi quamquam ſcenæ Pantomimi certaminibus ſacris prohibebantur.*

(a) *Ibid. l.* 14.

SECTION XVII.

Quand ont fini les repréſentations ſomptueuſes des Anciens. De l'excellence de leurs chants.

L'ART des Pantomimes, celui des Comédiens qui ſçavoient exécuter la déclamation partagée en deux tâches, l'art des Compoſiteurs de déclamation, en un mot, pluſieurs des arts ſubordonnés à la ſcience de la muſique, ſeront péris, ſuivant les apparences, quand les repréſentations ſomptueuſes qui avoient donné l'être à la plupart de ces arts muſicaux, & qui faiſoient ſubſiſter ceux qui les cultivoient, auront ceſſé ſur le théâtre de Marcellus & ſur les autres théâtres vaſtes & capables de contenir des milliers de ſpectateurs. En quel tems préciſément ces théâtres magnifiques, & dont la grandeur avoit donné lieu à mettre dans la repréſentation des piéces dramatiques tous les rafinemens dont nous avons parlé, furent-ils abandonnés ? Je réponds :

Nous voyons bien dans les ouvra-

ges de Saint Auguſtin, qui mourut l'an quatre cens trente de l'Ere Chrétienne, que dès ſon tems les théâtres commençoient à ſe fermer dans la plupart des villes de l'Empire Romain. L'inondation des barbares qui ſe répandoient dans tout l'Empire, ôtoit au peuple des pays déſolés le moyen de faire la dépenſe des ſpectacles. (a) *Niſi fortè hinc ſint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra*, dit ce Pere, en parlant de la ſituation préſente de l'Etat. Mais d'un autre côté nous voyons auſſi dans pluſieurs Lettres de Caſſiodore, qui ont été déja citées, & qui ſont écrites vers l'an de Jeſus-Chriſt 520, que les théâtres étoient encore ouverts à Rome un ſiécle entier après les tems dont parle Saint Auguſtin. Les grands théâtres de cette Capitale n'avoient pas été fermés, ou bien on les avoit rouverts. Suivant les apparences, ils ne furent fermés pour toujours, que lorſque Rome eût été priſe & ruinée par Totila. (b) Ce ſac plus cruel dans toutes ſes circonſtances, que les précédens, & qui fut la cauſe

(a) *De Con. ſen. lib. pr. c.* 33.
(b) *En* 546.

qu'on vit des femmes Patriciennes mandier à la porte de leurs propres maisons, dont les Barbares s'étoient rendus les maîtres, est la véritable époque de l'anéantissement presque total des lettres & des arts, que du moins on cultivoit toujours, quoique ce fût sans beaucoup de fruit. Les grands Artisans étoient bien disparus depuis longtems, mais ce ne fut que dans ce tems-là que les arts mêmes disparurent. Tous les nouveaux désastres, qui suivirent de près le sac de Rome par Totila, firent sécher, pour ainsi dire, les plantes qu'il avoit déracinées.

Voilà quel fut le sort du théâtre antique dans l'Empire d'Occident. Ces hommes nés plus industrieux que laborieux, & qui veulent toujours subsister d'un travail qui ne soit point pénible, ne pouvant plus vivre des profits du théâtre qui les avoient nourris jusqu'alors, ou moururent de faim, ou changerent de métier, & les personnes du même caractere qui vinrent après eux, exercerent leurs talens dans d'autres professions.

J'interromprai ici par quelques li-

gnes la ſuite de mon diſcours, pour expliquer en quel ſens j'ai dit que les théâtres avoient été fermés dans Rome, ſuivant toutes les apparences, quand cette ville fût ſaccagée par Totila. J'ai voulu dire ſeulement que le théâtre de Marcellus, & les autres théâtres magnifiques furent détruits, ou devinrent inutiles par le dommage qu'ils avoient ſouffert, & que ces repréſentations ſomptueuſes qu'on y donnoit, ceſſerent; mais je n'ai pas prétendu dire que toute repréſentation de Comédies ait ceſſée; au contraire je crois que dans Rome & dans les autres grandes villes qui avoient eſſuyé les mêmes malheurs que cette Capitale, on commença, dès que les tems furent redevenus moins orageux, à à jouer des piéces de théâtre, mais ſans l'appareil ancien. Par une révolution ordinaire dans le monde, la ſcène ſi ſomptueuſe dans le douziéme ſiécle de la fondation de Rome, ſera redevenue dans le treiziéme ſiécle de cette Ere, auſſi ſimple qu'elle l'étoit au commencement de ſon cinquiéme ſiécle. Elle ſera redevenue dans l'état où Livius Andronicus l'avoit trouvée.

Nous avons une preuve ſenſible dans les Capitulaires de nos Rois de la ſeconde race, pour montrer que de leur tems il y avoit des Comédiens de profeſſion qui jouoient des piéces de théâtre. C'eſt qu'ils y ont renouvellé la loi du Code Théodoſien, laquelle défendoit toute ſorte de profanation ſur la ſcène. » Nous condamnons, diſent les Capitulaires, à peine afflictive & à l'exil, les Comédiens qui oſeront paroître ſur le théâtre, revêtus des habits que portent les Prêtres, les Religieux, les Religieuſes, & toutes les perſonnes Eccléſiaſtiques. (a) *Si quis ex ſcenicis veſtem Sacerdotalem aut Monaſticam, vel mulieris Religioſæ, vel qualicumque Eccleſiaſtico ſtatu ſimilem indutus fuerit, corporali pœnæ ſubjiciat, & exilio tradatur.*

Les Comédiens auroient dû dans tous les tems s'interdire à eux-mêmes cette profanation. Cependant notre Roi Charles IX. fut encore obligé de la défendre dans l'Edit qu'il publia en 1561, ſur les cahiers & *doléances* des Etats généraux aſſemblés dans Orléans.

(a) *Baluſ. Capitul. tom. pr. p. 906.*

L'article XXIV de cet Edit, porte : *Défendons à tous Joueurs de Farces, Bâteleurs & autres ſemblables, de jouer auſd. jours de Dimanches & Fêtes aux heures du Service divin, ſe vêtir d'habits Eccléſiaſtiques ; jouer choſes diſſolues & de mauvais exemple, à peine de priſon & de punition corporelle.* Ce qui prouve que cette Loi ne fut point exactement obſervée, c'eſt qu'elle fut renouvellée dans l'Edit que publia le Roi Henri III ſur les remontrances des Etats généraux aſſemblés à Blois en 1576. On auroit aujourd'hui peine à le croire, ces loix ſi ſages ne furent point encore obſervées. Voici ce qu'on trouve à ce ſujet dans un livre intitulé : *Remontrances très-humbles au Roi de France & de Pologne Henri III. du nom*, imprimé en 1588, & à l'occaſion des Etats généraux que ce Prince venoit de convoquer, & qu'on appelle communément *les ſeconds Etats de Blois*, parce qu'ils furent encore tenus dans cette ville.

» Il y a encore un autre grand mal » qui ſe commet & tolere principale- » ment en votre ville de Paris aux » jours des Dimanches & Fêtes, le-

» quel eſt d'autant plus grand préju-
» dice à l'honneur de Dieu & à la ſanc-
» tification de ſes Fêtes, qu'aucun au-
» tre, & qui eſt plein d'un ſi grand
» abus, que je l'eſtime avec les plus
» ſages, ſuffiſant pour attirer les ma-
» lédictions de Dieu ſur vous & ſur
» votre Royaume, ſpécialement ſur
» ladite ville de Paris, où telle mé-
» chanceté eſt plus autoriſée qu'en un
» autre lieu de votre Royaume. Ce
» ſont les jeux & ſpectacles publics
» qui ſe font leſdits jours de Fêtes &
» Dimanches, tant par des étrangers
» Italiens que par des François, &
» pardeſſus tous ceux qui ſe font en
» une cloaque & maiſon de Satan nom-
» mée l'Hôtel de Bourgogne, par ceux
» qui abuſivement ſe diſent confreres
» de la Paſſion de Jeſus-Chriſt. En ce
» lieu ſe donnent mille aſſignations
» ſcandaleuſes au préjudice de l'hon-
» nêteté & pudicité des femmes, &
» à la ruine des familles de pauvres
» Artiſans, deſquels la ſalle baſſe eſt
» toute pleine, & leſquels plus de
» deux heures avant le jeu, paſſent
» leur tems en devis impudiques, en
» jeu de dez, en gourmandiſe & y vro-

» gnerie tout publiquement, d'où de-
» viennent pluſieurs querelles & bat-
» teries. Sur l'échaffaut, on y dreſſe
» des autels chargés de croix, & or-
» nemens Eccléſiaſtiques ; l'on y re-
» préſente les Prêtres revêtus de ſur-
» plis, même aux farces impudiques,
» pour y faire des mariages de riſées.
» L'on y lit le texte de l'Evangile en
» chant Eccléſiaſtique, pour, par oc-
» caſion, y rencontrer un mot à plai-
» ſir qui ſert au jeu: & au ſurplus,
» il n'y a farce qui ne ſoit ordre ſale
» & vilaine, au grand ſcandale de la
» jeuneſſe qui y aſſiſte. « C'eſt trop nous écarter de notre ſujet: retournons aux théâtres qui ſubſiſtoient à Rome, avant qu'elle eût été dévaſtée par les Barbares.

On voit par un paſſage d'Ammien Marcellin, que le nombre des perſonnes qui, de ſon tems vivoient à Rome des arts qui, pour ainſi dire, montoient ſur le théâtre, étoit prodigieux. Cet Hiſtorien raconte avec indignation, que Rome ſe trouvant ménacée de la famine, on avoit pris la précaution d'en faire ſortir tous les Etrangers, même ceux qui profeſſoient

les arts libéraux. Mais, ajoute-t'il, tandis qu'on chaſſoit les ſçavans, comme bouches inutiles, & qu'on leur preſcrivoit même un tems fort court pour ſortir, on ne dit mot aux gens de théâtre, ni à tous ceux qui voulurent bien ſe mettre à l'abri de ce beau titre. On laiſſa demeurer tranquillement dans Rome trois mille *Danſeuſes*, & autant d'hommes qui jouoient dans les chœurs, ou de Profeſſeurs en arts muſicaux. Qu'on juge par-là combien étoit prodigieux le nombre des gens de théâtre qui pouvoient être à Rome au tems de Dioclétien & du grand Conſtantin. (a) *Poſtremò ad id indignitatis eſt ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites; ſectatoribus diſciplinarum liberalium impendio, paucis ſine reſpiratione ullâ extruſis, tenerentur Mimarum aſſeclæ veri, quid id ſimulârunt ad tempus, & tria millia ſaltatricum ne interpellata quidem, cum Choris totidemque remanerent Magiſtris.* Quand il y avoit un ſi grand nombre de perſonnes qui faiſoient leur profeſſion de ces arts muſicaux, faut-

(a) *Amm. Marcell. hiſt. lib.* 14.

il s'étonner que les Anciens euſſent tant de méthodes & tant de pratiques relatives à la ſcience de la Muſique, leſquelles nous n'avons pas. C'eſt la multitude des Artiſans qui font profeſſion d'un certain art, qui lui donne de l'étendue, & qui eſt cauſe qu'il ſe ſubdiviſe en pluſieurs arts particuliers.

La ſcience de la muſique ſubſiſta bien après la clôture des théâtres, mais le plus grand nombre des arts muſicaux périt donc pour toujours. Je ne ſçache pas même qu'il nous ſoit reſté aucun monument de la muſique rithmique, de l'organique, de l'hypocritique & de la métrique. Nous retrouvons les regles de la muſique poëtique dans les vers des Anciens, & je crois que l'Egliſe peut bien nous avoir conſervé quelques-unes de leurs mélopées, dans le chant de ſon Office.

Parmi les réponſes aux queſtions des Chrétiens, ouvrage attribué à Saint Juſtin martyr, qui vivoit dans le ſecond ſiécle, on en trouve une qui décide (*a*) que les fidéles pouvoient employer à chanter les louanges de

(a) *Quæſt.* 107.

Dieu, des airs composés par les Payens pour des usages profanes, à condition qu'on exécutât cette musique avec modestie comme avec décence. Ce passage peut s'expliquer par ce que dit Saint Augustin dans un des discours qu'il prononça aux Anniversaires du martyre de Saint Cyprien. *Aliquando ante annos non valdè multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctam locum ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur* (a). Les circonstances du tems & du lieu font voir que ce passage doit s'entendre des Chrétiens. D'ailleurs ce fut l'Evêque qui fit cesser le désordre. » Il n'y a pas encore long-» tems, c'est la traduction du Latin, » que les *Danseurs* osoient venir exer-» cer leur art dans ce lieu si respecta-» ble, & jusques sur le tombeau de » notre Saint Martyr. Durant toute la » nuit on y chantoit des airs profa-» nes, & les Gesticulateurs y décla-» moient. « Apparemment que quelque Chrétien avoit mis en vers la passion de Saint Cyprien, & qu'on exécutoit

(a) *Aug. serm.* 311. *in Natal. divi Cypr.*

ce poëme ſur ſon tombeau, de la même maniere qu'on exécutoit les piéces profanes ſur le théâtre. Ainſi ce que Juſtin ne veut pas, c'eſt qu'en chantant dans les Egliſes les airs compoſés par les Payens, on les y déclame, il veut qu'on les chante ſans faire aucun geſte.

Quoiqu'il en ſoit, l'Office de l'Egliſe contient pluſieurs Hymnes compoſées avant le ſac de Rome par Totila. Toute Hymne ſe chantoit. *Si non cantatur, non eſt Hymnus*, dit Iſidore. Or comme les chants de ces Hymnes ſont les mêmes dans tous les Offices, il eſt raiſonnable de penſer que ces chants furent compoſés dans les tems où ces Hymnes furent faites. Pourſuivons cette matiere.

L'Office Ambroſien qui ſe chante encore dans pluſieurs Egliſes, eſt compoſé ou reglé par ce Saint, mort cent cinquante ans avant le ſac de Rome par Totila. Lorſque cet événement arriva, Saint Grégoire le Grand, le même qui a compoſé ou reglé l'Office & le chant Grégorien qui ſont encore en uſage dans un très-grand nombre d'Egliſes catholiques, étoit déja né. Ces

Saints ne créerent pas une nouvelle muſique pour compoſer ceux des chants de leur Office qu'ils firent, lorſqu'ils reglerent ces Offices : car il paroît par la maniere dont s'expliquent les Auteurs contemporains, qu'ils admirent dans les Egliſes pluſieurs chants dont on ſe ſervoit déja. Mais tous ces chants, ſoit qu'ils ayent été compoſés avant Saint Grégoire, ſoit qu'ils ayent été faits de ſon tems, peuvent toujours ſervir à donner une idée de l'excellence de la muſique des Anciens. Si dans mille ans d'ici les chants profanes qui ſont compoſés depuis quatre-vingt ans, étoient perdus, & ſi les chants d'Egliſe qui ſe ſont faits depuis le même tems, s'étoient conſervés, ne pourroit-on pas alors ſe faire une idée de la beauté de nos chants profanes ſur celle de nos chants d'Egliſe. Quoique le caractere de ces chants ſoit différent, ne reconnoit-on pas l'Auteur d'Armide dans le *Dies iræ* de Lulli ? Ce qui eſt de certain, c'eſt que tous les connoiſſeurs admirent la beauté de la Préface & de pluſieurs autres chants de l'Office Grégorien, quoique, comme nous l'avons remar-

qué dès le commencement de cette troiſiéme partie, il s'éloigne beaucoup moins de la déclamation naturelle, que ne s'en éloignent nos chants muſicaux.

Je reviens au ſujet de tant de diſcuſſions, je veux dire à l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation qui avoit lieu autrefois.

SECTION XVIII.

Réflexions ſur les avantages & ſur les inconvéniens qui réſultoient de la déclamation compoſée des Anciens.

DEUX raiſons me font croire qu'il y avoit plus d'avantage que d'inconvénient dans l'uſage dont il eſt ici queſtion, & que c'étoit l'expérience, laquelle avoit fait préférer par les Anciens la déclamation compoſée à la déclamation arbitraire. Premierement l'uſage des Anciens épargnoit aux Comédiens tous les contre-ſens que les plus intelligens donnent quelquefois aux vers qu'ils récitent ſans les bien

entendre. Secondement, un habile Compoſiteur de déclamation ſuggéroit ſouvent aux Comédiens des expreſſions & des beautés qu'ils n'étoient point toujours capables de trouver par eux-mêmes. Ils n'étoient pas tous auſſi *doctes* que Roſcius. C'eſt l'épithéte que lui donnoit Horace.

On ſçait avec quel ſuccès la Chanmeſlé récita le rôle de Phédre, dont Racine lui avoit enſeigné la déclamation vers par vers. Deſpréaux en daigna parler, & notre ſcène a même conſervé quelques veſtiges ou quelques reſtes de cette déclamation qu'on auroit pû écrire, ſi l'on avoit eu des caracteres propres pour cela, tant il eſt vrai que le bon ſe fait remarquer ſans peine dans toutes les productions dont on peut juger par ſentiment, & qu'on ne l'oublie pas, quoiqu'on n'ait point penſé à le retenir.

Enfin une Tragédie dont la déclamation ſeroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opera. Des Acteurs médiocres pourroient l'exécuter paſſablement. Ils ne pourroient plus faire la dixiéme partie des fautes qu'ils font, ſoit en manquant les tons, &

par conſéquent l'action propre aux vers qu'ils récitent, ſoit en mettant du pathétique dans pluſieurs endroits qui n'en ſont pas ſuſceptibles. Voilà ce qui arrive tous les jours ſur les théâtres modernes, où des Comédiens, dont quelques-uns n'ont jamais étudié même leur métier, compoſent à leur fantaiſie la déclamation d'un rôle dont ſouvent ils n'entendent pas pluſieurs vers.

En ſecond lieu, quand bien même chaque Comédien pris en particulier ſeroit auſſi capable de compoſer la déclamation d'une Tragédie qu'un maître de l'art, il ſeroit encore vrai de dire que la déclamation d'une piéce qui auroit été compoſée d'un bout à l'autre par une ſeule perſonne, de-vroit être & mieux conduite & mieux ménagée qu'une déclamation où chaque Acteur récite ſon rôle à ſa mode. Cette déclamation arbitraire auroit mis ſouvent Roſcius hors de meſure. A plus forte raiſon doit-elle déconcerter quelques-uns de nos Comédiens, qui ne s'étant gueres aviſés d'étudier la diverſité, les intervalles, & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, la ſim-

patie des tons, ne ſçavent comment ſortir de l'embarras où le défaut de concert les jette très-ſouvent. Or il eſt auſſi facile de concerter différens rôles qui doivent être récités alternativement, en rédigeant par écrit la déclamation de la piéce, qu'il eſt difficile de la rédiger, quand on ne l'a point miſe ſur le papier.

Auſſi voyons-nous que nos Comédiens dont pluſieurs n'ont d'autres guides que l'inſtinct & la routine, ne ſçavent par où ſe tirer d'affaire, lorſque l'Acteur qui récite avec eux, ne finit pas ſur un ton qui leur permette de débuter par le ton auquel ils ſe ſont préparés, autant par habitude que par réflexion. Voilà pourquoi ils s'entr'accuſent ſi ſouvent les uns les autres de réciter ſur des tons vicieux, & principalement de finir mal leur *couplet*, de maniere qu'ils mettent à la gêne, diſent-ils, celui qui doit prendre la parole immédiatement après eux. Ces inconvéniens n'arrivoient point lorſque la déclamation étoit notée, ou du moins ils ne pouvoient arriver que comme ils arrivent à l'Opera, quand un Acteur chante faux. C'eſt-à-dire,

que la faute venoit de l'Artiſan, & non point de l'art qui avoit pourvu ſuffiſamment à empêcher qu'on ne la fît.

Les Spectateurs & les Acteurs ſont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les Spectateurs ſentent auſſi-bien les fautes des Acteurs, que ſi l'art de la déclamation exiſtoit encore tel qu'il étoit au tems de Quintilien, quoique les Acteurs ne puiſſent plus s'aider de cet art qui eſt péri.

Tous les arts ne ſont autre choſe que des méthodes reglées ſur de certains principes; & quand on examine ces principes, on trouve qu'il ſont des maximes formées en conſéquence de pluſieurs obſervations faites ſur les effets de la nature. Or la nature produit toujours ſes effets, conformément aux régles qui lui ont été preſcrites. Ainſi dans les choſes qui doivent tomber ſous notre ſentiment, les effets de la nature cauſent toujours en nous les mêmes ſenſations agréables, ou déſagréables, ſoit que nous obſervions, ou que nous n'obſervions pas comment la choſe arrive, ſoit que nous nous embarraſſions de remonter juſqu'aux cauſes de ces effets, ſoit que

nous nous contentions d'en jouir, ſoit enfin que nous ayons réduit en méthode l'art de ménager, ſuivant des regles certaines, l'action des cauſes naturelles, ſoit que nous ne ſuivions que l'inſtinct dans l'application que nous faiſons de ces cauſes.

Nous ne laiſſons pas donc de ſentir les fautes où tombent nos Comédiens, quoique nous ne ſçachions pas l'art qui enſeigne à ne les point faire. On va voir même dans Ciceron, que parmi ceux qui ſiffloient les Acteurs de ſon tems, dès qu'ils manquoient à la meſure, il y avoit un petit nombre de perſonnes qui ſçuſſent l'art, & qui euſſent pu dire préciſément en quoi la faute conſiſtoit. La plupart ne la connoiſſoit que par voie de ſentiment. Dans une aſſemblée de ſpectateurs, combien peu de perſonnes y a-t'il, qui ſçachent à fond la muſique? Cependant dès qu'un Acteur manque à la meſure, ſoit en allongeant: ſoit en abrégeant trop une ſyllabe, toute l'aſſiſtance ſe récrie d'une commune voix. (a) *Quotus quiſque eſt qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his ſi paululum modò offen-*

(a) Cic. de Or. l. 3.

ſum eſt ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant.

Mais, me dira-t'on, nous avons pluſieurs Comédiens intelligens dans leur art, & qui peuvent, en compoſant eux-mêmes la déclamation de leurs rôles, par rapport à leurs talens naturels, y jetter des beautés & des agrémens qu'un autre qu'eux n'y pourroit pas mettre. En ſecond lieu, ajoutera-t'on, une déclamation compoſée doit ôter à des Acteurs qui ſeroient aſſujettis à la ſuivre, & leur feu & leur enthouſiaſme. Leur jeu ne ſçauroit être naturel, & du moins il doit devenir froid. L'uſage ancien mettoit le Comédien excellent au niveau du Comédien médiocre.

Je réponds à la premiere objection. Cet uſage, il eſt vrai, faiſoit perdre quelques beautés à un rôle déclamé par un Comédien excellent. Par exemple, ſi l'Actrice qui joue le perſonnage de Pauline dans Polieucte, étoit aſtrainte à ſuivre une déclamation notée par un autre, cet aſſujettiſſement empêcheroit qu'elle ne mît dans quelques endroits de ſa déclamation les

beautés qu'elle peut y jetter. Mais, pour me ſervir du même exemple, cette Actrice joueroit également bien tout le rôle de Pauline, ſi ce rôle étoit compoſé & noté. D'un autre côté combien gagnerions-nous, ſi tous les rôles de Polieucte étoient compoſés? Qu'on ſonge comment les ſeconds rôles ſont déclamés par les Acteurs qui les récitent à leur gré. Enfin dès qu'on voudra bien tomber d'accord qu'il y aura toujours ſur tous les théâtres un plus grand nombre d'Acteurs médiocres, que d'excellens Acteurs, on ne pourra plus diſconvenir que la perte, dont l'objection parle, ne fût compenſée de maniere qu'il y auroit dix à gagner pour un que l'on perdroit.

La ſeconde objection eſt que l'aſſujettiſſement à ſuivre une déclamation compoſée, devoit ôter aux Acteurs leur enthouſiaſme, & que cet aſſujettiſſement devoit par conſéquent mettre de niveau l'Acteur qui a du génie, & celui qui n'en a point. Je réponds à cette objection, qu'il en étoit de cette déclamation notée comme de la muſique de nos Opéra. Le Compoſiteur de déclamation le plus exact & le plus intelligent,

intelligent laiſſoit encore lieu aux bons Acteurs de mettre leurs talens en évidence, & de faire ſentir, non-ſeulement dans le geſte, mais encore dans la prononciation, leur ſupériorité ſur les Acteurs médiocres. Il eſt impoſſible de noter tous les accens, les ſoupirs, les adouciſſemens, les inflexions, les ports & les éclats de voix; en un mot, s'il eſt permis de parler ainſi, l'eſprit de la déclamation dont la variété des tons n'eſt que le corps. Dans la muſique même, on ne ſçauroit écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant ſon expreſſion véritable, ſa force & les agrémens dont il eſt ſuſceptible. On ne ſçauroit écrire en note quelle doit être préciſément la vîteſſe du mouvement de la meſure, quoique ce mouvement ſoit l'ame de la muſique. Ce que tous les Muſiciens, & principalement les Muſiciens Italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la compoſition, pour dire ſi le mouvement doit être vif, ou bien lent, ne l'enſeigne qu'imparfaitement. Juſqu'ici, je l'ai déja dit, le véritable mouvement d'une compoſition n'a pu ſe conſerver que par tradition, pour

parler ainſi, car les inſtrumens inventés pour tâcher d'avoir, par le moyen de l'Horlogerie, le mouvement juſte que les Compoſiteurs avoient donné à leurs airs & à leurs chants, afin de le conſerver avec préciſion, n'ont point eu juſqu'ici un grand ſuccès.

Ainſi l'Acteur médiocre qui chante le rôle d'Atis, ou celui de Roland, ne le chante point, comme le chante un bon Acteur, quoique tous les deux ils entonnent les mêmes notes, & qu'ils ſuivent la meſure de Lulli. Le bon Acteur qui ſent l'eſprit de ce qu'il chante, preſſe, ou bien rallentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre; il fait ſortir de même, ou bien il retient ſa voix; il appuye ſur certains endroits; enfin il fait pluſieurs choſes propres à donner plus d'expreſſion & plus d'agrément à ſon chant, qu'un Acteur médiocre ne fait pas, ou qu'il fait mal à propos. Chaque Acteur ſupplée de ſon fonds à ce qui n'a point pu s'écrire en notes, & il le ſupplée à proportion de ſa capacité.

Ceux qui ont vu repréſenter les Opéra de Lulli qui ſont devenus le plaiſir des nations, lorſque Lulli vivoit enco-

re, & quand il enſeignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choſes qui ne ſçauroient s'écrire en notes, diſent qu'ils y trouvoient une expreſſion qu'ils n'y trouvent preſque plus aujourd'hui. Nous y reconnoiſſons bien les chants de Lulli, ajoutent-ils; mais ſouvent nous n'y retrouvons plus l'eſprit qui animoit ces chants. Les récits nous paroiſſent ſans ame, & les airs de ballets nous laiſſent preſque tranquilles. Ces perſonnes alléguent, comme une preuve de ce qu'elles diſent, que la repréſentation des Opéra de Lulli dure aujourd'hui plus longtems, que lorſqu'il les faiſoit exécuter lui-même, quoiqu'à préſent elle dût durer moins de tems, parce qu'on n'y répete plus bien des airs de violon que Lulli faiſoit jouer deux fois. Cela vient, ſelon ces perſonnes, car je ne ſuis garant de rien, de ce qu'on n'obſerve plus le rithme de Lulli que les Acteurs alterent, ou par inſuffiſance, ou par préſomption.

Il eſt donc conſtant que la note des Opéra n'enſeigne pas tout, & qu'elle laiſſe encore beaucoup de choſes à faire, & que l'Acteur fait bien ou mal, ſuivant qu'il eſt capable de les exécu-

ter. A plus forte raiſon peut-on conclure que les Compoſiteurs de déclamation n'enſeveliſſent pas le talent des bons Acteurs.

Enfin l'aſſujettiſſement à ſuivre une déclamation écrite en notes, ne rendroit pas les Acteurs de l'antiquité, des Acteurs froids, & par conſéquent incapables de toucher le ſpectateur. En premier lieu, comme les Acteurs qui récitent des Opéra, ne laiſſent pas d'être touchés eux-mêmes en récitant; comme l'aſſujettiſſement où ils ſont de ſuivre la note & la meſure, ne les empêche point de s'animer, & par conſéquent de déclamer avec une action aiſée & naturelle, de même l'aſſujettiſſement à ſuivre une déclamation notée dans laquelle étoient les Acteurs des Anciens, n'empêchoit pas ces Acteurs de ſe mettre à la place du perſonnage qu'ils repréſentoient. Cela ſuffit. En ſecond lieu, & ceci détruiroit ſeul l'objection à laquelle je réponds, nous ſçavons très-certainement que les Acteurs des Anciens ſe touchoient autant, quoiqu'ils fuſſent aſtreints à ſuivre une déclamation compoſée, que les nôtres ſe touchent en déclamant arbitraire-

ment. Quintilien dit qu'il avoit vu ſouvent les Hiſtrions & les Comédiens ſortir de la ſcène les larmes aux yeux, lorſqu'ils venoient d'y jouer des ſcénes intéreſſantes. Ils étoient touchés, donc ils faiſoient pleurer comme les nôtres. (a) *Vidi ego ſæpè Hiſtriones atque Comœdos, cum ex aliquo graviore actu perſonam depoſuiſſent, flentes adhuc egredi.* D'ailleurs quelle différence les Anciens ne mettoient-ils pas entre leurs Acteurs? Cette objection contre l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation, auroit pu paroître conſidérable, avant qu'on connût les Opéra; mais le ſuccès de ce ſpectacle, où l'Acteur eſt aſtreint, comme nous venons de le dire, à ſuivre la note & la meſure, rend l'objection frivole. Notre expérience ſçait diſſiper en un moment bien des ombres de difficultés que le raiſonnement ſeul ne viendroit peut-être point à bout d'éclaircir. Il eſt même dangereux de haſarder à faire des raiſonnemens avant l'expérience. Il faut faire pluſieurs réflexions avant que de bien juger ſi un raiſonnement qui roule ſur des poſſibilités, eſt ſen-

(a) *Quint. Inſt. lib. 9. c. 3.*

ſé, au lieu que l'expérience met au fait dans l'inſtant. Enfin pourquoi les Anciens qui connoiſſoient le mérite de la déclamation arbitraire auſſi-bien que nous, ſe ſeroient-ils déterminés, après l'expérience, en faveur de la déclamation notée ?

Mais, me dira-t'on, la plupart des gens du métier ſe ſoulevent contre l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation, ſur la premiere expoſition de cet uſage. Je répondrai en premier lieu, que pluſieurs perſonnes dignes de foi, m'ont aſſuré que Moliere guidé par la force de ſon génie, & ſans avoir jamais ſçu apparemment tout ce qui vient d'être expoſé concernant la Muſique des Anciens, faiſoit quelque choſe d'approchant de ce que faiſoient les Anciens, & qu'il avoit imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devoit prendre en déclamant les rôles qu'il récitoit toujours de la même maniere. J'ai encore ouï dire que Beaubourg & quelques autres Acteurs de notre théâtre, en avoient uſé ainſi. En ſecond lieu, on ne doit pas être ſurpris de ce jugement des gens du métier. L'eſprit humain hait

naturellement la gêne où le mettent toutes les méthodes qui prétendent l'aſſujetir à n'opérer que ſuivant certaines regles. Il ne veut pas être contraint dans ſes allures, dit Montagne. Qu'on propoſe la diſcipline militaire à des Barbares qui ne la connoiſſent pas : Ses loix, diront-ils d'abord, doivent ôter au courage l'impétuoſité qui le fait vaincre. On ſçait bien cependant que la diſcipline militaire ſoutient la valeur par les régles mêmes auxquelles elle l'aſſujettit. ainſi, parce que des gens qui auront toujours déclamé ſans connoître d'autres régles que l'inſtinct & la routine, déſapprouveront l'uſage des Anciens par un premier mouvement, il ne s'enſuit pas que cet uſage fût mauvais. Il ne s'enſuit pas même qu'ils continuaſſent à le blâmer, s'ils s'étoient donné une fois la peine de réfléchir ſur ſes avantages & ſur ſes inconvéniens, pour les compenſer. Peut-être même regretteront-ils qu'il n'y ait pas eu un pareil art, quand ils étoient encore dans la jeuneſſe, tems où l'on apprend à opérer facilement, ſuivant une certaine méthode.

L'attention à ſe conformer aux regles qu'on apprend dès l'enfance, ceſſe bientôt d'être une contrainte. Il ſemble que les regles qu'on a étudié alors deviennent en nous une portion de la lumiere naturelle. Quintilien répond à ceux qui prétendoient que l'Orateur qui ne ſuivoit que ſa vivacité & ſon enthouſiaſme en déclamant, devoit être plus touchant qu'un Orateur qui regloit ſon action & ſes geſtes prémédités ſur les préceptes de l'art; que c'eſt blâmer tout genre d'étude que de penſer ainſi; & que la culture embellit toujours le naturel le plus heureux. (a) *Sunt tamen qui rudem illam & qualem impetus cujuſque animi tulit actionem, judicent fortiorem, ſed non alii ferè quam qui etiam in dicendo curam ſolent improbare & quidquid ſtudio paratur. Noſtro labori dent veniam, qui nihil credimus eſſe perfectum, niſi ubi natura curâ juvetur.*

(a) *Quint. Inſt. l. 11. c. 3.*

FIN du troiſiéme Tome.

AVIS
DU LIBRAIRE.

J'AI cru faire plaiſir au Lecteur, en imprimant ici une des dernieres Scènes de l'*Andromaque* de Monſieur RACINE, telle qu'il la donna dans la premiere Edition de cette Tragédie, faite en 1668, & d'y joindre les trois dernieres Scènes de la *Mere en détreſſe*. C'eſt le titre que Monſieur PHILIPS a donné à ſon *Andromaque*. Ce qui eſt dit concernant ces deux Piéces dans la page 462 du ſecond Volume de cet Ouvrage, peut bien avoir excité la curioſité de pluſieurs perſonnes; & il leur ſeroit difficile de la ſatisfaire, ſi je ne leur en fourniſſois pas ici le moyen. Les Exemplaires de la premiere Edition d'*Andromaque* ſont devenus très-rares, & les

trois Scènes de l'*Andromaque Angloiſe*, n'ont point été traduites. On m'a même conſeillé de donner avec nos deux Fragmens, une traduction de l'Epître dédicatoire & de la Préface de Monſieur PHILIPS, deux Ecrits compoſés durant la chaleur de la guerre terminée par la Paix d'Utrecht, & je me ſuis rendu aux raiſons qui m'ont été alléguées pour m'y engager. On les devinera facilement. Les vers que Monſieur RACINE a retranchés dans les Editions poſtérieures de ſon *Andromaque*, ſe reconnoîtront aux guillemets que l'on y a mis.

SCENE TROISIÉME

*du cinquiéme Acte de l'*Andromaque *de* M. RACINE.

ORESTE, ANDROMAQUE, HERMIONNE, CLEONNE, CEPHISE, Soldats d'Oreſte.

ORESTE.

MADAME, c'en eſt fait. » Partons en diligence.
» Venez dans mes vaiſſeaux goûter votre vengeance.
» Voyez cette Captive. Elle peut mieux que moi
» Vous apprendre qu'Oreſte a dégagé ſa foi.

HERMIONNE.

» O Dieux! C'eſt Andromaque.

ANDROMAQUE.

Oui, c'eſt cette Princeſſe
» Deux fois Veuve, & deux fois l'Eſclave de la Grece;
» Mais, qui, juſques dans Sparte, ira vous braver tous,
» Puiſqu'elle voit ſon fils à couvert de vos coups.
» Du crime de Pyrrhus, complice manifeſte,
» J'attens ſon châtiment. Car je vois bien qu'Oreſte (a)
» Engagé par votre ordre à cet aſſaſſinat,
» Vient de ce triſte exploit vous céder tout l'éclat.
» Je ne m'attendois pas que le Ciel en colere,
» Pût, ſans perdre mon fils, accroître ma miſere,
» Et gardât à mes yeux quelque ſpectacle encor,
» Qui fît couler mes pleurs pour un autre qu'Hector.
» Vous avez trouvé ſeule une ſanglante voie
» De ſuſpendre en mon cœur le ſouvenir de Troie.

(a) *En s'adreſſant à Hermionne.*

» Plus barbare aujourd'hui qu'Achille & que ſon fils ;
» Vous me faites pleurer mes plus grands ennemis ;
» Et ce que n'avoient pu promeſſe, ni menace,
» Pyrrhus de mon Hector ſemble avoir pris la place.
» Je n'ai que trop, Madame, éprouvé ſon courroux ;
» J'avois plus de ſujet de m'en plaindre que vous ;
» Pour derniere rigueur, ton amitié cruelle,
» Pyrrhus, à mon Epoux, me rendoit infidelle.
» Je t'en allois punir. Mais le Ciel m'eſt temoin,
» Que je ne pouſſois pas ma vengeance ſi loin.
» Et ſans verſer ton ſang, ni cauſer tant d'allarmes ;

HERMIONNE.

» Quoi ? Pyrrhus eſt donc mort !

ORESTE.

Oui, nos Grecs irrités
Ont lavé dans ſon ſang ſes infidélités.
Je vous l'avois promis. Et quoique mon courage,
Se fît de ce complot une funeſte image,
J'ai couru vers le Temple, où nos Grecs diſperſés
Se ſont juſqu'à l'Autel dans la foule gliſſés.
Pyrrhus m'a reconnu. Mais ſans changer de face,
Il ſembloit que ma vue excitât ſon audace,
Que tous les Grecs bravés en leur Ambaſſadeur
Duſſent de ſon Hymen relever la ſplendeur.
Enfin avec tranſport prenant ſon diadême,
Sur le front d'Andromaque il l'a poſé lui-même.
Je vous donne, a-t'il dit, ma Couronne & ma Foi,
Andromaque, regnez ſur l'Epire & ſur moi.
Je voue à votre Fils une amitié de Pere,
J'en atteſte les Dieux, je le jure à ſa Mere.
Pour tous mes ennemis je déclare les ſiens ;
Et je le reconnois pour le Roi des Troyens.
A ces mots, qui du peuple attiroient le ſuffrage ;
Nos Grecs n'ont répondu que par un cri de rage.
L'Infidelle s'eſt vu partout envelopper,
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper.

Chacun ſe diſputoit la gloire de l'abbattre.
Je l'ai vu dans leurs mains quelque tems ſe débattre,
Tout ſanglant, à leurs coups voulant ſe dérober
Mais enfin à l'Autel il eſt allé tomber.
» Le Troyen eſt ſauvé. Mais partons, le tems preſſe.
» L'Epire tôt ou tard ſatisfera la Grece :
» Cependant j'ai voulu qu'Andromaque aujourd'hui
» Honorât mon triomphe, & répondit de lui.
Du peuple épouvanté la foule fugitive
M'a laiſſé ſans obſtacle enlever ma Captive,
Et regagner ces lieux, où bien-tôt nos Amis
Viendront couverts du ſang que je vous ai promis.

HERMIONNE.

Qu'ont-ils fait !

ORESTE.

Pardonnez à leur impatience.
Ils ont, je le vois bien, trahi votre vengeance.
Vous vouliez que ma main portât les premiers coups,
Qu'il ſentît en mourant qu'il expiroit pour vous.
Mais c'eſt moi, dont l'ardeur leur a ſervi d'exemple,
Je les ai pour vous ſeule entraînés dans le Temple,
Madame, & vous pouvez juſtement vous flater
D'une mort, que les Grecs n'ont fait qu'exécuter.
Vous ſeule avez pouſſé les coups....

HERMIONNE.

Tai-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va, je ſa déſavoue, & tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-tu fait ? avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une ſi belle vie ?
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui
Sans que tout votre ſang ſe ſoulevât pour lui ?
Mais, parle. De ſon ſort, qui t'a rendu l'arbitre ?
Pourquoi l'aſſaſſiner ? Qu'a-t'il fait ? A quel titre ?
Qui te l'a dit ?

ORESTE.

O Dieux ! Quoi, ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

HERMIONNE.

Ah ! Falloit-il en croire une Amante insensée ?
Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée ?
Et ne voyois-tu pas dans mes emportemens,
Que mon cœur démentoit ma bouche à tous momens ?
Quand je l'aurois voulu, falloit-il y souscrire ?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire,
Toi-même, avant le coup, me venir consulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
Que ne me laissois-tu le soin de ma vengeance ?
Qui t'amene en des lieux, où l'on fuit ta présence ?
Voilà de ton amour le détestable fruit,
Tu m'apportois, Cruel, le malheur qui te suit.
C'est toi, dont l'Ambassade à tous les deux fatale,
L'a fait, pour son malheur, pencher vers ma Rivale.
Nous le verrions encor nous partager ses soins,
Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire.
Je renonce à la Grece, à Sparte, à son Empire,
A toute ma famille. Et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi.
» Allons, Madame, allons. C'est moi qui vous délivre.
» Pyrrhus, ainsi l'ordonne, & vous pouvez me suivre.
» De nos derniers devoirs allons nous dégager.
» Montrons qui de nous deux sçaura mieux le venger.

EPITRE DÉDICATOIRE

à Madame la Ducheſſe de Montaigu.

MADAME,

DEUX RAISONS m'ont fait croire que je devois prendre la liberté de vous dédier cet Ouvrage. Son original a toujours paſſé pour une des meilleures Tragédies Françoiſes, & le ſexe de celui de ſes perſonnages qui nous intéreſſe davantage, ainſi que les principaux événemens de tout le Poëme, ſemblent lui donner droit de prétendre à la protection d'une Dame du premier rang. Les caracteres élevés des premiers Acteurs de cette Tragédie, les noms qu'ils ont ſans ceſſe dans la bouche, qui ſont des plus célébres de l'antiquité, m'ont encore confirmé dans le deſſein de mettre à ſa tête le nom de la fille d'un homme, qui, par une longue ſuite de glorieuſes actions faites en ſervant ſa patrie, ou, pour parler plus exactement, au ſervice de l'Europe, s'eſt acquis une réputation ſupérieure à celle de tous les Généraux de ſon ſiécle, & égale à celle des plus grands Capitaines des ſiécles paſſés;

le nom du Duc de Malborough votre pere, eſt aux François ce qu'étoit aux Grecs le nom d'Hector.

Mais ce qui acheve, Madame de me déterminer à mettre ma Tragédie ſous votre protection, c'eſt la juſteſſe de votre diſcernement, c'eſt la délicateſſe de votre goût, quand il eſt queſtion de juger de tous les ouvrages deſtinés à faire l'amuſement du public; c'eſt un eſprit à la fois ſolide & brillant, & qui vous rend l'ame des compagnies, dont votre préſence faiſoit déja l'ornement. Enfin les impreſſions que font ſur ceux qui vous voyent & qui vous entendent, les charmes de votre perſonne & les agrémens de votre converſation, rendent vraiſemblable l'excès de la paſſion de Pyrrhus pour Andromaque.

Je ne ſçaurois alléguer qu'une ſeule raiſon pour vous engager à prendre mon ouvrage ſous votre protection: c'eſt l'égard ſcupuleux que j'y ai toujours pour l'honnêteté publique & pour les bienſéances. J'eſpere que ce motif ſeul ſuffira pour la lui faire accorder. Je ſuis avec le plus profond reſpect,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur, AMBROISE PHILIPS.

PRÉFACE

de la Tragédie intitulée :

LA MERE EN DÉTRESSE.

ON ne ſçauroit employer que deux ſtyles dans tous les ouvrages d'eſprit, ſoit qu'on écrive en proſe, ſoit qu'on écrive en vers ; le ſtyle ſimple, aiſé & naturel, ou le ſtyle pompeux & gonflé, pour ainſi dire, par une abondance exceſſive de figures. La plupart des Auteurs, faute d'avoir une idée claire du ſublime, affectent ce ſtyle ampoulé. Mais le ſublime ne conſiſte point dans un enchaînement d'hyperboles, de métaphores biſarres & d'expreſſions hazardées. Il conſiſte à imaginer avec juſteſſe les ſentimens qui conviennent aux perſonnes que l'on fait parler, comme à rendre ces ſentimens avec des termes nobles, mais employés dans leur ſignification naturelle. Jamais ces ſentimens ne ſont plus touchans, que lorſqu'ils ſont exprimés avec le plus de ſimplicité. Le ſublime qui ſubjugue les hommes, eſt auſſi peu

compatible avec l'affectation, que le peut être le véritable Héroïsme.

Voilà ce qui m'a déterminé à écrire ma piéce en un ſtyle ſi différent de celui de la plupart de nos Tragédies ; & je l'ai entrepris d'autant plus volontiers que j'avois l'avantage d'être guidé dans cette nouvelle route par un conducteur dont les ouvrages ſont admirés avec juſtice par toute l'Europe. Le mérite des Tragédies de Monſieur Racine eſt trop connu parmi notre nation, pour en parler davantage. Je ne regretterai point les peines que j'ai priſes, pour mettre au théâtre Anglois la plus parfaite des Tragédies de cet Auteur, ſi mes lecteurs trouvent que la traduction rend aſſez bien les beautés de l'original, & s'ils ne blâment point la liberté de m'en écarter que j'ai priſe quelquefois. Je ne les arrêterai plus que pour leur faire lire quelques inſtructions concernant notre Tragédie, qui ſe trouvent dans la Préface de Monſieur Racine.

FRAGMENS
DE LA MERE EN DE'TRESSE.

Après que Pylade a emmené Oreſte, Phœnix ſuivi des Gardes de Pyrrhus, entre ſur le Théâtre.

SCENE VI.

PHŒNIX.

Tous les Grecs ſont donc partis.... Oreſte s'en eſt allé..... Vous triomphez, ſcélérats ! Et vous indignes Sujets de Pyrrus, quelle ſtupidité vous a ſaiſis, quand au lieu d'aller la flamme à la main réduire en cendres les vaiſſeaux des Grecs, vous avez employé un tems ſi précieux à voir rendre les derniers ſoupirs à Hermionne. Vos ennemis ont profité de ces momens. Ils ſe ſont embarqués.... N'en doutons plus, les ſacriléges qui

ont porté leurs mains impies sur Pyrrhus, sont avoués par Oreste. Sa fuite est une preuve certaine qu'il est le premier auteur de leur crime..... Ambassade plus sanglante qu'un combat.... Assassinat sans exemple! En quel lieu le diadême sera-t'il respecté, si vous négligez, Grands Dieux, de le protéger du moins dans vos Temples.... Voici la Reine.

SCENE VII.

ANDROMAQUE, PHŒNIX, CEPHISE, *suite.*

ANDROMAQUE.

PERFIDES Grecs, vos crimes ne demeureront pas toujours impunis. Vous en recevrez quelque jour un châtiment proportionné à leur énormité? Cruels, quelle pitié des Troyens pouvoient-ils attendre de vous, quand vous avez assez de rage pour immoler à vos passions Pyrrhus le plus vaillant homme de votre parti, le guerrier qui

vous a fait vaincre ? Qui vient, ſeroit-ce mon fils ?

CEPHISE.

Non, Madame, c'eſt le corps de Pyrrhus que ſes Soldats en pleurs portent ſur un bouclier.

SCENE VIII.

Les Acteurs de la Scène précédente. Des Soldats qui portent le corps de Pyrrhus.

ANDROMAQUE.

PRINCE infortuné, voilà la ſuite du peu de ſoin que vous vouliez apporter à vous garder de vos ennemis, & du peu de défiance que vous aviez de la perfidie de vos Grecs. Vous jugiez d'eux par vous-même. Ce ſont vos vertus qui ſont cauſe de votre mort prématurée, & que vous ceſſez de vivre en entrant dans l'âge viril. Mais je vous vois couvert de gloire. Vos belles actions ſe préſentent à moi, ſous l'idée de fleurs épanouies qui entourent votre cercueil. Les pleurs que

les maîtres de ſa deſtinée. Elle ſçait que le ciel, pour la tirer d'un gouffre de malheurs par des moyens imprévus, choiſira le moment qu'elle y paroîtra pleinement abîmée.

FIN.

TABLE

TABLE GÉNÉRALE
DES MATIERES
contenues dans les trois Volumes,

Les Chiffres Romains marquent le Tome, & les Chiffres Arabes, la Page.

ABDERITAINS. Ce qui leur arriva à la repréſentation de l'Andromede d'Euripide, I. *page* 343

Accens. Les Anciens en avoient huit ou dix, & autant de caracteres différens pour les marquer, III. 81. Originairement les Latins n'en avoient que trois, III. 82. Quel uſage faiſoit des accens un Compoſiteur de déclamation, III. 84.

Acteurs. Les habits de théâtre leur donnent de la dignité, I. 449 & 450. Quels doivent être leur ton de voix, leur prononciation & leurs geſtes, I. *ibid.* Ils récitoient accompagnés d'inſtrumens, III. 123. Un bas-relief antique le démontre, III. 137. & 138. Les Acteurs des Tragédies n'étoient point les mêmes que ceux qui repréſentoient les Comédies, III. 148. Leurs maſques & leurs chauſſures étoient auſſi différens, III. 150. Les Acteurs des Anciens ne jouoient pas comme les nôtres, à la clarté des lumieres, III. 227. Accord de l'Acteur qui geſticuloit avec celui qui récitoit, III. 258. Ce qu'a penſé Seneque ſur cet accord, III. 259. Les Acteurs des chœurs des Anciens étoient les plus excellens, III. 264. Ils ſe rendoient eſclaves de leurs voix, III. 281. Quel étoit

leur ſoin pour la conſerver & pour la fortifier, III. 282 & *ſuiv.* Les ſpectateurs ſentent les fautes des Acteurs, ſans qu'ils puiſſent dire en quoi ces fautes conſiſtent. III. 338.

Age pour travailler à ſe perfectionner, II. 99, C'eſt dans cet âge où l'on eſt plus facilement diſtrait, II. 100. Le feu de l'âge donne pluſieurs paſſions à la fois, II. 101. A quel âge les Peintres & les Poëtes paroiſſent au plus haut dégré, II. 116. On fait voir que les plus célébres Poëtes n'ont rien fait paroître d'excellent ayant trente ans, II. 126.

Air. Combien il contribue à la diverſité des inclinations des hommes, II. 251. Les qualités de l'air dépendent des émanations de la terre, II. 252. Ces émanations variant, changent la nature de l'air, II, *ib.* L'air communique au ſang les qualités dont il [illegible]empreint, II. 253. L'air rempli d'une multitude de petits animaux qui le rendent ſujet à une infinité d'altérations, II. 254. L'humeur & l'eſprit des hommes faits, dépendent beaucoup des viciſſitudes de l'air, II. 255. L'impreſſion qu'elles font même ſur les corps, II. 256. On remarque dans les animaux les effets différens de l'air, II. 257. Ce ſont ſes altérations qui cauſent les maladies épidémiques, II. 260. Comment l'air natal eſt un remede à beaucoup de maladies, II. 261. Son pouvoir ſur le corps humain, prouvé par le caractere des nations, II, 264. Sa différence ſert beaucoup aux organes qui contribuent aux fonctions de l'ame, II. 272. Grands changemens arrivés dans l'air de Rome depuis les Céſars, II. 293. L'air de Rome mal ſain en Eté, & pourquoi, II. *ib.* La différence entre les peuples attribuée aux différentes qualités de l'air, II. 302. Ses variations ſont cauſe de la différence des génies, II. 320.

Airs caractériſés, ce qu'on entend par ces termes, III. 183 & 184.

Algarde. Son bas-relief de l'Attila eſt mieux compoſé qu'aucun bas-relief antique, I. 519.

Aliment, Si les poiſſons ſont un auſſi bon aliment que la chair : Un Médecin habile a voulu le perſuader, & ſon ſentiment a été condamné par l'expérience, II. 531.

Allégories. Quels ſont les perſonnages allégoriques qui ſont reçus en peinture, I. 192. Ils doivent être introduits avec une grande diſcrétion dans les compoſitions hiſtoriques, I. 195. Ils ne doivent jamais y être les Acteurs principaux, I. 196. La vraiſemblance y doit être exactement obſervée, *ib.* Ce qu'on entend par compoſition allégorique, I. 203. Il y en a de deux eſpeces *ibid.* Modèle d'une compoſition purement allégorique, I. 205. *& ſuiv.*, & d'une compoſition mixte où il entre des ſujets allégoriques dans des ſujets hiſtoriques, I. 207. Les allégories doivent être bannies entierement des tableaux qui repréſentent des dogmes de notre Religion, I. 217. Leur ſens myſtérieux n'eſt le plus ſouvent entendu que du Peintre, qui les a imaginés. I. 211. Quels ſont les perſonnages allégoriques que la Poëſie employe, I. 223. On n'en doit faire uſage qu'avec grand diſcernement, I. 226. Ils ne conviennent point dans les Poëſies Dramatiques, I. 227. mais ſeulement dans les Prologues des Opéra, I. 231.

Allemagne. On y reconnoît dans ſes peuples le caractere d'eſprit des anciens Germains. II. 279.

Allemands, ont mis en leur langue beaucoup d'ouvrages de nos bons Poëtes, II. 463.

Ambroiſe (Saint) en quel tems il compoſa ſon Office Ambroſien, III. 331. La muſique en eſt la même que celle dont on ſe ſervoit alors communément, III. 332.

Ame. Elle eſt occupée en deux manieres, I. 6 & 7.

Amiot. On le lit encore avec plaiſir. II. 454. La raiſon eſt que ſa conſtruction eſt réguliere, *ib.*

Amour. La peinture que les Anciens en font, touche tous les peuples, 148.

Anatomie connue, mais peu développée du tems d'Hypocrate, II. 494.

Anciens Grecs & Romains, ont raiſonné avec plus de

juſteſſe que nous, II. 480. Nous les ſurpaſſons néanmoins dans les ſciences naturelles & la Théologie, II. 481. Les Anciens avoient approfondi ce qui regarde la quantité des ſyllabes, des pieds & des figures du vers, III. 34. Ils ne diviſoient point comme nous, par octaves, le ſyſtême général de leur muſique, III. 59. Ils n'avoient point de piéces dramatiques en proſe, III. 94. Ils diſtribuoient ſouvent à des hommes des rôles de femmes, III. 208. Ils n'ont rien négligé pour donner à leurs pieces de l'agrément & de la facilité dans l'exécution, III. 222. Leur réuſſite dans tous les arts, eſt un préjugé pour la perfection de leurs repréſentations théatrales, III. 278, *& ſuiv.*

Andromaque. Tragédie de M. Racine, traduite en Anglois, II. 462. Scène troiſiéme du dernier Acte de cette Tragédie, telle que M. Racine l'avoit donnée dans ſa premiere édition, III. 351. Fragmens de quelques endroits de la traduction Angloiſe de l'Andromaque, III. 359.

Andromede. Statue antique chez le Duc de Modene, II. 230.

Anglois. Quel eſt leur goût pour les ſpectacles où l'on verſe du ſang, I. 20. En quel tems ils ont commencé à aimer les tableaux, II. 159. Leur climat n'eſt pas propre à former de grands Peintres, II. 160. Les Peintres qui ont fleuri en Angleterre, étoient étrangers, II. *ib.* Beaucoup d'ouvrages de nos Poëtes traduits en leur langue, II. 462. Quel étoit l'eſprit des Anglois ſelon Agricola, II. 278. Leur émulation pour ſurpaſſer les Gaulois, 279.

Animaux. Il y en a qui ne multiplient point dans nos régions, II. 290.

Anvers, a été l'Académie & l'Athenes des pays en deçà les Monts, II. 232.

Appelles, contemporain de Praxitelle & de Lyſippe, II. 234.

Apprentiſſage. Conſiſte à faire des fautes, pour n'en plus faire, II. 93.

Arcs de Triomphe. Différence entre ceux des Romains & les nôtres, II. 205. Celui de Conſtantin à Rome a été fait des dépouilles de celui de Trajan, II. 206.

Arioſte. Son Roland furieux préferé à la Jéruſalem délivrée du Taſſe, à cauſe de la poëſie de ſon ſtyle, I. 309. Le jugement qu'en porteroit un François, ne ſeroit pas juſte par rapport à un Italien, II. 368.

Ariſtides, Peintre Thébain, eſt le premier qui a fait voir qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, I. 393.

Ariſtides-Quintilianus. Son livre ſur la muſique écrit en Grec, eſt le plus inſtructif de tous ceux que les Anciens nous ont laiſſés, III. 7. Sa définition de la muſique peu différente de celle des Anciens, III. 8. Il compte juſqu'à ſix arts ſubordonnés à la muſique, III. 11. Les trois premiers pour la compoſition, & les trois derniers pour l'exécution, *ib.* La muſique, ſelon lui, eſt un art néceſſaire à tous les âges, III. 18. Diviſions que les Anciens faiſoient de la muſique, ſelon cet Auteur, III. 46.

Ariſtote, dit que le métre eſt une partie du rithme, III. 23. Explication d'un des plus importans paſſages de ſa Poëtique, que les Commentaires ont rendu inintelligible, III. 91. La meſure du vers, ſelon lui, devoit ſervir de meſure dans la déclamation, III. 94. Il explique pourquoi les chœurs ne chantoient point dans les Tragédies ſur le mode Hypodorien & Hypophrygien, III. 103. L'imitation d'une action dans la Tragédie ſe doit faire dans un langage préparé pour plaire, III. 91, & 92. Ce qu'il dit de la Mélopée, *ibid.*

Armide: bel endroit de cet Opéra, I. 152.

Artiſans ſans génie, ne découvrent point dans la nature ce qu'il y faut imiter, II. 62. Défaut des Artiſans qui ne ſont qu'imitateurs, II. 63. Le peu de progrès que fait un Artiſan ſans génie, II. 64. Différence entre les

Artiſans ſans génie, & ceux qui en ont, II. 93 & 94. Tout eſt utile dans ces derniers, II. 95.

Arts. Quel eſt l'art qui fait vivre en amitié avec ſoi-même, I. 8. On ne doit pas bannir de la ſociété un art utile, parce qu'il peut devenir nuiſible, I. 48. La poëſie n'eſt pas un art inutile, & on en fait tous les jours un bon uſage, I. 49. Les guerres ne font point naître le goût des beaux arts, II. 137. Il eſt des pays & des tems où les Arts ne fleuriſſent pas, & d'autres où ils ſont portés à leur point de perfection, II. 154, 192. Les arts parviennent à leur perfection par un progrès ſubit, II. 154. Raiſon pour laquelle les arts n'ont pas fleuri au-delà du cinquante-deuxiéme dégré de latitude Boréale, II. 157. Comment les arts font des progrès ſubits vers la perfection, & comment ils dégénerent, II. 183 & 195. Leur décadence a toujours augmenté depuis Severe, II. 202. Ils ont commencé à décheoir ſous les Empereurs qui les cultivoient, II. 211. Si les guerres civiles des Romains ont pu préjudicier aux arts & aux lettres, II. 213. Quelles ſont les guerres qui anéantiſſent les arts, II. 216. Quelles ſont celles qui les font fleurir, II. 217. Pourquoi ils ne ſe ſont pas ſoutenus dans la Grece après Philippe & quelques-uns de ſes ſucceſſeurs, II. 222. La profeſſion d'un art en impoſe à beaucoup de perſonnes, II. 400. Ce qui donne aux arts de l'étendue, eſt la multitude des Artiſans, III. 129. La plupart ne connoiſſent les fautes dans les arts que par ſentiment, III. 338.

Art Rithmique. En quoi conſiſtoit-il dans la muſique des Anciens, III. 12 & 22. Il n'eſt pas poſſible d'expliquer nettement la méthode enſeignée par l'art rithmique, III. 42. Il ne nous reſte aucune méthode des Anciens pour enſeigner les arts muſicaux, III. 20. Raiſons pour leſquelles ils n'en ont point parlé en écrivant ſur la muſique, *ib.*

d'Arvieux. (le Chevalier) ſi fameux par ſes voyages. Ce qu'il dit de la docilité des chevaux, & de la maniere dont on les traite en Arabie, II. 376.

Aſne. Idée qu'en avoient les Anciens bien différente de celle que nous nous en formons, II. 549. Idée qu'en ont encore les Orientaux, II. 550.

Aſtronomie. Plus parfaite aujourd'hui que du tems de Ptolomée, II. 585.

Atellanes. Sorte de comédie chez les Romains, qui approchoit des comédies Italiennes ordinaires, II. 171.

Athéniens. Quelle étoit la délicateſſe de leur goût, II. 270.

Auguſte. Sous ſon regne les ſciences & les arts arrivérent à leur perfection, II. 235. *& ſuiv.* Tous les grands hommes qui vécurent durant cet heureux ſiécle, étoient déjà formés lorſqu'Auguſte commença à regner paiſiblement, II. 193.

Auguſtin (Saint.) Son ouvrage ſur la muſique, III. 3. Quel étoit ſon objet principal en écrivant ſur cette matiere, III. 22. De ſon tems on donnoit le nom de rithme à la meſure, III. 24. S'il a obmis de parler de l'art d'écrire en notes les geſtes, c'eſt qu'il étoit connu de tout le monde, III. 37.

Aulugelle loue l'étymologie que Caïus Baſſus donnoit au mot Latin *Perſonna*, III. 215.

Avocats. Combien il eſt ordinaire qu'ils ſe trompent, quoique plus ſçavans que les Juges, II. 366.

Auſone, & Claudien : Jugement qu'on porte de leurs vers, II. 209.

Auteurs Latins du ſecond ſiécle & des ſuivans. Raiſon pour laquelle leur ſtyle paroît inférieur à celui des Auteurs du ſiécle d'Auguſte, II. 454. Auteurs dont on admirera toujours la noble ſimplicité, II. 455. Nul Auteur célébre que quelque critique n'ait entrepris de dégrader, II. 532. On doit entendre la langue dans laquelle les Auteurs anciens ont écrit pour en juger, II. 535. En quel genre d'érudition les Auteurs modernes l'emportent ſur les Anciens, II. 585.

B

BAMBOCHES. (Opéra des) établi à Paris en 1674. III. 269.

Bartholin. Son traité des inſtrumens à vent des Anciens, III. 45. Il a recueilli tous les faits concernant les guériſons extraordinaires que la muſique a opérées, III. 56.

Baſſe continue. Soutenoit la déclamation des pieces dramatiques des Anciens, III. 121. *& ſuiv.* Elle étoit différente pour les dialogues & pour les monologues, III. 131. *& ſuiv.* Quels étoient les inſtrumens dont on ſe ſervoit dans les accompagnemens, III. 137.

Bas-reliefs. Les Anciens ne les ont pas auſſi bien traités que les Modernes, I. 520.

Bataves. Paralléle entre les Anciens & ceux d'aujourd'hui, II. 291. Leur pays habité par les Hollandois, bien différent de ce qu'il étoit autrefois, II. 299. Raiſons de ces différences, II. 302.

Bathylle. Célébre Pantomime qui enchantoit Mécénas, III. 314.

Baudot de Julli. Acquiert le talent d'Hiſtorien, malgré les oppoſitions de ſes parens, II. 34.

Beaubourg. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de ſa déclamation, III. 346.

Bernin. (Cavalier) Sa fontaine de la place Navonne à Rome, I. 522.

Bernoulli étudie les Mathématiques, & y fait de grands progrès, malgré ſes parens, II. 33.

Belliſaire demandant l'aumône: ſujet d'un tableau peint par Vandick, II. 418.

Bêtes. Ce qu'on doit penſer de l'opinion que ce ſont des machines, II. 578.

Boccalin, après avoir écrit ſçavamment ſur l'art de gouverner, ne ſçait pas commander dans une petite ville, II. 364.

Boëce. Paſſage où il dit qu'on écrivoit en notes la dé-

clamation auſſi-bien que le chant muſical, III. 86.

Boesbeck. Ce qu'il dit de la maniere dont on traite les chevaux en Bithynie, III. 573.

Boulanger Jéſuite. Son ouvrage ſur le théâtre des Anciens, III. 226.

Bouſſole connue dès le treiziéme ſiécle, combien elle a perfectionné la navigation, II. 484.

Boyle Anglois, inventeur de la machine pneumatique, II. 492.

Broſſard a donné des explications très-juſtes, des ouvrages que les Anciens ont compoſé ſur l'harmonie, III. 51. Il explique dans ſon Dictionnaire les modes de la muſique des Anciens, III. 164.

Bruit eſt plus propre que le ſilence à calmer une imagination agitée, I. 481.

Briennius nous apprend comment ſe compoſoit la mélopée, qui n'étoit qu'une ſimple déclamation, III. 77. *& ſuiv.* Et comment elle s'écrivoit en notes, III. 81.

Brun. (Le) Combien ſon tableau du maſſacre des Innocens attendrit ſans affliger réellement, I. 30. Avec quelle attention il a obſervé le coſtume dans ſes tableaux de l'Hiſtoire d'Alexandre, I. 275. Combien il a excellé dans l'expreſſion & la poëſie pittoreſque, I. 286.

Burette. Ce qu'il a écrit touchant le rithme des Anciens, III. 35. a traité de la mélodie dithyrambique: III. 89.

C

CAFFE'. Quel eſt l'effet qu'il peut produire dans ceux qui en uſent, II. 303.

Calcophones. Sorte de pierre curieuſe à l'uſage des Comédiens. On haſarde d'expliquer le paſſage de Pline où il en eſt parlé, III. 220.

Caligula aimoit la ſaltation avec fureur, III. 235.

Calliachy Candiot. Son erreur touchant l'art des Pantomimes, qu'il prétend plus ancien qu'Auguſte, III. 298.

Canacée. Tragédie Italienne de Speroné Speroni, comment l'Auteur a justifié le choix de ſon ſujet, I. 124.

Cantiques. Explication de ce terme, III. 191. Comment on les déclamoit, III. 192.

Capella. Ce qu'il dit de la mélopée des Anciens, III. 92. *& ſuiv.*

Capitaine. Qualités qui le rendent propre au commandement, II. 70.

Capitulaires défendent aux Comédiens de prendre des habits eccléſiaſtiques ſur le théâtre, III. 324. Et de jouer le Dimanche pendant le ſervice, III. 325.

Carache. Son jugement ſur deux tableaux du Guide & du Dominiquain, II. 124 & 125.

Caramalus. Pantomime illuſtre, III. 292.

Carmen. Les Anciens entendoient par ce mot la mélodie de la déclamation, III. 105. & 108. Il comprenoit, outre le vers, quelque choſe d'écrit au-deſſus du vers, pour preſcrire les inflexions de voix qu'il falloit faire, III. 106. Quelques Auteurs anciens on donné improprement ce nom à des vers qui ne ſe chantoient pas, III. 107. Originairement c'étoit le mot propre qui ſignifioit la déclamation, III. 108.

Caſſiodore fait une deſcription curieuſe de l'art du geſte dans une de ſes lettres, III. 246. Il marque ce que les Anciens entendoient par muſique muette: III. *ibid.* En quoi il s'eſt trompé ſur les geſtes d'inſtitution, III. 247. Comment il définit les Pantomimes, III. 305.

Catalans. Ceux d'aujourd'hui, en apportant dans le pays une langue & des mœurs différentes de celles des anciens habitans, n'ont pu s'empêcher de retenir les inclinations de ces derniers, II. 273.

Cauſes morales ont beaucoup favoriſé les arts en certains ſiécles, II. 141. Les cauſes phyſiques, telles que ſont les libéralités des Princes, y ont auſſi beaucoup contribué, II. 151. Comment les cauſes morales concourent aux progrès ſurprenans des arts & des lettres, II.

194. Comment elles procurent leur décadence, II. 195.

Céſar. Son grand génie pour le commandement des armées, II. 590.

Chanmeſlée. (La) Succès avec lequel elle récita le rôle de Phédre, III. 334.

Chant Ambroſien n'avoit que quatre notes qu'on appelle les autentiques, III. 174. Le chant Grégorien a huit modes appellés Plagaux, III. *ib.* Il ſurpaſſe en beauté le chant Ambroſien, III. 175. Tous les connoiſſeurs admirent la beauté de la Préface & des autres chants de l'Office Grégorien, III. 332. Le terme de chanter ſignifie ſouvent chez les Grecs & les Romains une déclamation qui n'étoit point un chant muſical, III. 111. & *ſuiv.*

Chapelain. Paralléle de ſon poëme de la Pucelle avec l'Iliade d'Homere, II. 566.

Charles I. Roi d'Angleterre. Sa paſſion pour la peinture, II. 159.

Charles IX. Roi de France. Bon mot de ce Prince ſur les Poëtes, II. 108. Les vers qu'il compoſa pour Ronſard, II. 175. On ſe porta ſous ſon regne aux actions les plus dénaturées, II. 329.

Chaulieu. (Abbé de) Beauté de la poëſie de ſon ſtyle, II. 297. Ses vers ſont harmonieux & nombreux, I. 355. & *ſuiv.*

Chevaux. Il n'y en avoit point en Amérique, quand les Eſpagnols la découvrirent, II. 288. Ils y ont dégénéré en certains endroits, & ſont devenus plus parfaits dans d'autres contrées, II. 289. Diverſité de leur naturel ſuivant les différens pays, II. *ibid.* Les diſcours que les Poëtes leur font adreſſer par des hommes, révoltent les modernes, II. 572. Ces diſcours convenoient autrefois auquel ces Poëtes écrivoient, II. 573. Ils ſont encore d'uſage dans le Levant, II. *ibid.* & 576.

Chiffres Arabes ſont d'un grand ſecours pour l'Algébre & l'Aſtronomie, II. 504.

Chinois ont découvert la poudre à canon, & l'Imprimerie avant les Européans, II. 163. Ces derniers ont appris à leurs Astronomes à calculer les éclipses, II. 164. Leur peu de goût pour les tableaux d'Europe, II. 170. Ils ont chez eux des Pantomimes, III. 313.

Chironomie. Nom dont les Anciens se servoient souvent pour signifier l'art du geste, III. 232.

Chœurs. On y dansoit, même dans les endroits les plus tristes de la Tragédie, III. 262. Ces danses ne ressembloient pas à nos ballets, III. 263. Erreur dans laquelle sont tombés à ce sujet quelques Critiques, III. 261. De quelle nature étoient les danses des chœurs, III. 262. Ces chœurs étoient exécutés par de bons Acteurs, III. 263. Effet surprenant des chœurs d'Eschyle, 264. Nous ne devons pas juger des chœurs des Anciens par les nôtres, III. 263. Ces chœurs composés de cinquante personnes, furent réduits à quinze ou vingt, III. 264. Les chœurs des Opéra qui ont imité le jeu muet des chœurs des Anciens, ont réussi, 265.

Ciceron veut qu'on soit inspiré d'une espéce de furent pour faire des vers, II. 15. Réputation qu'ont acquis ses ouvrages, II. 456. Il improuve l'usage des Orateurs qui mouloient leur geste, sur celui qu'on enseignoit aux gens de théâtre, III. 245. Disputoit quelquefois avec Roscius, à qui exprimeroit mieux une même pensée, l'un par ses gestes: & l'autre par le discours, III. 251. Sujet de son Oraison pour Roscius, célebre Comédien, III. 273.

Le Cid. Piéce que le public a longtems admirée, avant que les Poëtes en vouluſſent convenir, II. 410. Vers de Despréaux sur le succès de cette piéce, II. 434. Cette piéce traduite par Rutter Anglois. II. 559. On n'en doit pas juger sur cette traduction, *ibid.* Il y a des fautes dans le Cid, mais il plaît avec ses defauts, *ibid.* La critique de l'Académie a fait voir méthodiquement en quoi consistoient ces défauts qu'on connoissoit déja par sentiment, II. 468.

Cimabué fait renaître la peinture en Italie dans le treiziéme ſiécle, II. 183.

Circulation du ſang. Progrès de cette découverte, II. 494. Quoique démontrée, pluſieurs Sçavans ne laiſſent pas de la combatre encore, II. 496. Elle a ſervi à Perrault pour découvrir la circulation de la ſéve dans les arbres & les plantes, II. 497.

Climats. Leur diverſité met une grande différence dans les inclinations & les mœurs, II. 267. Ils ſont plus puiſſans que le ſang & l'origine, II. 281. Les climats chauds énervent l'eſprit comme le corps, II. 303. Les denrées des climats chauds communiquent leur vertu aux peuples du Nord, II. 305. Des régions à la même diſtance du pole, peuvent avoir des climats différens, II. 308.

Coëffures. Par celle des femmes Romaines on connoît en quel tems ces femmes ont vécu, II. 219.

Cœur humain a une diſpoſition naturelle à être ému par tous les objets, I. 39. & 40.

Colbert. (Jean-Baptiſte) Eloge de ce Miniſtre, II. 150. *& ſuiv.*

Coloris. S'il eſt préférable au deſſein & à l'expreſſion, I. 512. Les perſonnes d'un ſentiment oppoſé ne s'accorderont jamais ſur ce point, I. 513. Le talent du coloris eſt affecté à certaines écoles, II. 71.

Comédie. Les perſonnages des Comédies doivent reſſembler par toutes ſortes d'endroits au peuple pour qui on les compoſe, I. 194. Térence & Plaute n'ont pas ſuivi cette regle, I. 166. Pour quelle raiſon, I. 167. Le but de la Comédie eſt de nous corriger des défauts qu'elle joue, I. 164. Ses ſujets doivent être pris d'entre les événemens ordinaires, I. *ibid. & ſuiv.* Le public rejette depuis quelques années toutes les Comédies compoſées dans des mœurs étrangeres, I. 175. *& ſuiv.* Son ſujet doit être à la portée de tout le monde, I. 178. Chaque pays doit avoir ſa maniere propre de réciter la Co-

médie, I. 458. Ses ſujets ne ſont point encore épuiſés; I. 242. Il faut être né avec le génie de la Comédie pour diſcerner de nouveaux caracteres, I. 247. Qualités qu'on doit avoir pour faire de bonnes Comédies, II. 118. Les Romains en avoient de quatre genres différens, III. 144.

Comédiens. Le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation de poſſédés à des ſpectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois, III. 176. Les Comédiens anciens avoient des écoles pour apprendre le geſte propre au théâtre, & ils excelloient dans cette partie, III. 255. Dès qu'ils ſe négligeoient un peu, les ſpectateurs les redreſſoient, III. 261. Ils étoient en grande conſidération chez les Anciens, III. 279. Quoiqu'exclus chez les Romains de l'état de Citoyen, *ibid.* Ce qui les a rendus plus odieux, c'eſt la profanation qu'ils ont fait autrefois des choſes ſaintes, III. 324. Les Etats de Blois s'oppoſent à l'établiſſement des Comédiens Italiens à Paris, III. 325.

Compoſiteur de muſique; ce qu'il faut qu'il faſſe pour plaire, I. 488.

Compoſitions. Exemples de pluſieurs compoſitions ingénieuſes des anciens Peintres & Sculpteurs, I. 396. & *ſuiv.* Ce qu'on entend par compoſition pittoreſque, & compoſition poëtique d'un tableau, I. 281. & *ſuiv.*

Condé. Ce nom ſervira dans la ſuite à déſigner un grand Capitaine, II. 244.

Contempteurs des Anciens, leur petit nombre, II. 539. Ils voudroient aſſocier à leurs dégoûts les autres Sçavans, *ibid.* Ils ne ſont pas recevables dans leurs jugemens, II. 540.

Corneille a ſouvent péché contre l'Hiſtoire dans ſes Tragédies, II. 265. Défauts dans ſes dernieres piéces, II. 96. Le premier Poëte François dont les ouvrages ayent été traduits en une autre langue, II. 190 Il trouva le théâtre François tout barbare, II. 192. En quel ſens on peut dire que ſa verſification eſt mauvaiſe, II. 396.

Cornelius Nepos. Jugement qu'il porte des Grecs, II. 545.

Corrége. (Le) Comment il devint ſi fameux Peintre, III. 43 & 187. Ce qui lui arriva en voyant un tableau de Raphaël, II. 54. Il eſt le premier qui ait oſé peindre des figures en racourci dans des plafonds, II. 187.

Coſtumé. Combien il eſt eſſentiel aux Peintres de le bien obſerver, I. 269. *& ſuiv.*

Coypel. Son tableau du Jugement de Suſanne, I. 101 & 102. Autre du Crucifiment, I. 235. *& ſuiv.* Autre du Sacrifice de la fille de Jephté, II. 386.

Creech. Le dernier & le meilleur Commentateur de Lucréce. En quoi il s'eſt trompé, II. 232.

Critiques de profeſſion ne ſont pas ceux qui jugent le plus ſainement des ouvrages, II. 346. On juge beaucoup mieux par ſentiment, II. 348 Cicéron & Quintilien cités, II. *ibid.* Le défaut des Critiques eſt de raiſonner avant que d'avoir réflechi, II. 501. Il faut être bien circonſpect à produire ſes idées de critiques, II. 533. Les Critiques qui affectent de dire que les poëmes des Anciens ne ſont pas ſur eux la même impreſſion que ſur le reſte des hommes, ſe rendent mépriſables, II. 538. Ils ne connoiſſent pas aſſez les mœurs & les uſages des différens peuples, II. 551. Leurs remarques ne feront point abandonner la lecture des Poëtes, II. 579. On critique quelquefois les meilleurs ouvrages, faute d'expérience & de connoiſſance, II. 535.

Cyprien. (Saint) Le livre des Spectacles qu'on lui attribue, n'eſt pas de lui, III. 133.

D.

DACIER. On le releve d'une mépriſe qu'il a faite en expliquant un endroit du ſixiéme chapitre de la Poëtique d'Ariſtote, où il eſt queſtion de la déclamation dans la repréſentation des Tragédies, III. 99. *& ſuiv.*

Danſe, étoit fort cultivée par les Anciens ; III. 237. Changemens arrivés dans la nôtre, III. 182 & *ſuiv.* On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 187. Quelles danſes des Anciens reſſembloient aux nôtres, 230. Les Anciens avoient un grand nombre de danſes différentes, dont Meurſius avoit rapporté les noms, & en a compoſé un Dictionnaire entier, III. 232. Quelle étoit la danſe du Prophete Roi devant l'Arche, III. 231. Les geſtes de la danſe antique n'étoient pas ſeulement pour la bonne grace ; ils doivent encore ſignifier quelque choſe, III. 233. & 239. Les Orientaux ont encore aujourd'hui pluſieurs danſes ſemblables à celles que décrit Caſſiodore, III. 247.

Danſeurs, ont renchéri ſur les Muſiciens, III. 186. Ceux-ci leur ſont redevables de pluſieurs airs où l'on trouve tant de variété & d'élégance, III. *ibid.*

Déclamation. Les Anciens écrivoient en notes leurs déclamations théatrales, III. 5. & 6. Elle étoit partagée entre deux Acteurs, III. 6. La déclamation compoſée devoit ſe faire néceſſairement ſur différens modes, III. 105. La nôtre tient le milieu entre le chant muſical & le ton des converſations, III. 76. C'eſt un défaut de chanter dans la déclamation III. 145. On ne peut l'imputer aux Acteurs de l'antiquité, III. 146. Différence entre la déclamation des Tragédies, & celle des Comédies, III. 147. *& ſuiv.* Celle-là étoit plus grave & plus harmonieuſe, *ibid.* Selon beaucoup d'Auteurs, elle étoit ce que nous appellons *chantante*, III. 151. Celle des piéces dramatiques étoit ſoutenue d'une baſſe continue, III. 122. *& ſuiv.* L'art de la déclamation faiſoit à Rome une profeſſion particuliere, III. 154. L'Auteur de la déclamation d'une piéce mettoit ſon nom à la tête avec celui du Poëte, *ibid.* La déclamation des Cantiques étoit miſe en muſique par d'habiles muſiciens, III. 155. Il ne ſeroit pas impoſſible d'écrire en notes les déclamations de nos piéces de théâtre, III. 163. Les

Anciens écrivoient ainſi la leur, III. 165. Preuves de fait ſur ce ſujet, III. 167 & *ſuiv.* Changement arrivé dans la déclamation théatrale, III. 169 & *ſuiv.* Quelle a été la premiere cauſe de ce changement, III. 176. Ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 188 & 194. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre de faire les geſtes, *ibid.* Preuve de ce partage, III. 188 & *ſuiv.* Ce que Suetonne rapporte de Caligula paroît le démontrer, III. 228. Raiſons qu'on apporte contre ceux qui le blâment, III. 268 & *ſuiv.* Deux raiſons pour leſquelles les Anciens ont préféré la déclamation compoſée à l'arbitraire, III. 433. Utilité de la déclamation écrite en notes, III. 334 & *ſuiv.* Ce qu'on peut dire contre la déclamation compoſée des Anciens, 339. Réponſe aux objections, III. *ibid.* & *ſuiv.* On défend l'uſage d'écrire en notes, & de compoſer la déclamation, III. 346. Ce qui fait ſon mérite, I. 436. La ſenſibilité de cœur forme les excellens déclamateurs, I. 437 & *ſuiv.* Mauvais goût qui regnoit pour la déclamation dans une contrée de l'Europe il y a trente ans, I. 446.

Découvertes. Le raiſonnement y a eu peu de part, II. 492. Elles ſont toutes dûes au hazard & à l'expérience fortuite, II. 481 & 493. Découverte de la circulation du ſang, II. 494. Des lunettes d'approche par Metius, II. 485. De la peſanteur de l'air par Torricelli, II. 489. Du mouvement de la terre autour du Soleil, II. 497.

Démoſthene avoit appris à déclamer du Comédien Andronicus, III. 152.

Deſcartes. On rend juſtice à ſon mérite perſonnel, II. 517. On eſt partagé ſur la bonté de ſon ſyſtême, II. *ibid.*

Deſpréaux. n'eſt point plagiaire pour avoir pris des Poëtes anciens, II. 83. Ce qu'il dit à Racine, concernant la facilité de faire des Vers, II. 111. A quel âge il donna ſes Satyres, II. 126. Ce Poëte & Racine avouent s'être ſouvent trompés ſur le jugement qu'ils

ont porté d'un Poëme, II. 388. Ce qu'il jugea du Miſanthrope de Moliere après la troiſiéme repréſentation, II. 432. Il eſt là avec le même plaiſir des Etrangers que des François, II. 457. Un de ſes vers critiqué mal-à-propos, II. 470. *& ſuiv.*

Diamant. L'invention de le tailler fut trouvée ſous Louis XI. par un Orfévre de Bruges, II. 492.

Diomede. La définition qu'il donne du mot de modulation, III. 29. Il dit que le théâtre étoit compoſé de chœurs, de dialogues & de monologues, III. 191.

Diſputer. On n'a jamais tant diſputé, qu'on le fait aujourd'hui, II. 509. On ne s'accorde que ſur les faits, II. *ib.* On ſe méprend ſur l'évidence des principes, II. 510.

Divinités fabuleuſes. On peut les introduire dans les compoſitions qui repréſentent des événemens arrivés dans le paganiſme, I. 200. Dans les autres compoſitions, elles ne doivent entrer que comme des figures allégoriques, I. 201.

Duels, n'étoient pas en uſage chez les Anciens, II. 569. Ont été introduits par les Barbares du Nord, II. 570. Exemple d'une eſpece de duel aux jeux funébres de Scipion, II. 569.

E

ECRITURES. Moyens de connoître celles qui ſont contrefaites, II. 405. Précautions des Anciens pour n'y être point trompés, II. 406. L'art de déchiffrer les écritures eſt très-faux, II. 407.

Education trop ſoigneuſe devient quelquefois nuiſible, II. 122.

Eglogue. Quels ſont les ſujets qu'on y doit traiter, I. 180. On ne ſçauroit peindre d'après nos Payſans & nos Bergers, les perſonnages des Eglogues, I. 182. Les Anciens y ont introduit les Bergers & les Payſans de leur pays un peu annoblis, I. 184 *& ſuiv.*

Egyptiens. Leurs ſculptures n'approchent pas de cel-

les des Grecs, & des Italiens, II. 165. L'Egypte n'a formé que de mauvais Peintres, II. 166. Les Egyptiens d'aujourd'hui ſont peu propres à la guerre, II. 285.

Eleves. A quels traits on peut connoître ceux qui ont naturellement du talent pour la profeſſion qu'ils embraſſent, II. 120.

Eloquence, conduiſoit aux fortunes les plus brillantes dans l'ancienne Grece, & dans l'ancienne Rome, III. 134.

Empereurs Romains, ſe piquoient de parler ſouvent en public, & de compoſer eux-mêmes leurs diſcours, III. 135. Néron eſt le premier qui ait eu beſoin qu'un autre lui fit ſes harangues, *ibid.*

Enéide. Le public ne perdra jamais l'eſtime qu'on a toujours faite de ce Poëme, II. 520. Qui dûrent être ſes premiers admirateurs? II. 522. L'Enéide en François n'eſt plus le même Poëme que l'Enéide en Latin, II. 541. Pour en faire abandonner la lecture, il faudroit produire un meilleur Poëme, II. 580.

Enfans. La raiſon prématurée en eux vient du peu de vigueur de leur eſprit, II. 119. Beau paſſage de Quinctilien là-deſſus, 120. Une éducation trop ſoigneuſe des enfans devient nuiſible, II. 122. La température du climat influe beaucoup ſur l'éducation phyſique des enfans, II. 323 *& ſuiv.*

Ericeyra (Comte de) a traduit en Portugais l'art poëtique de Deſpréaux, II. 464.

Eſope fameux Comédien, amaſſa cinq millions à jouer la Comédie, III. 272.

Eſpagnols nés en Flandres, préférables à ceux qui étoient nés dans le Royaume de Naples, II. 287. Ceux qui ſont nés dans l'Amérique ne ſont point admis dans les emplois d'importance, *ibid.* Combien le ſang Eſpagnol a dégénéré dans ce pays-là, II. *ibid.* L'Eſpagne, quoique fertile en bons Poëtes, n'a jamais produit de Peintres de la premiere claſſe, II. 614.

Eſprit. Hommes ſans aucun eſprit, auſſi rares que les monſtres, II. 10. Ce qui fait la différence des eſprits, II. 79. Il ne dépend pas de nous d'en changer la diſpoſition naturelle, 80. On peut s'aider de l'eſprit des autres ſans être plagiaire, II. 81. Les eſprits froids & indolens ſont incapables de faire du progrès dans les arts, II. 101. Les eſprits précoces ſont ceux qui font ordinairement moins de progrès, II. 119 & 124. Les progrès de l'eſprit philoſophique, s'il continue, nuiront à notre ſiécle, II. 476.

Eſtampes. Leur utilité, I. 510.

Etrangers deviennent ſemblables aux peuples chez leſquels ils s'établiſſent, après quelques générations, II. 273.

Euripide. Quel fut le ſort de ſes Tragédies lorſqu'elles parurent, II. 435. Il eut pour contemporains & pour rivaux les meilleurs Poëtes dramatiques de la Grece, II. 437.

Europe plus propre à fournir de bons Peintres & de bons Poëtes, que l'Aſie & l'Afrique, II. 162.

Exécution. contribue beaucoup à la bonté des Poëmes & des Tableaux, I. 73.

Expreſſions merveilleuſes de pluſieurs Statues antiques, I. 394. *& ſuiv.*

F

FARNESE (petit Palais) autrefois de Chigi; ſa loge peinte par Raphael, II. 128.

Femmes, réuſſiſſent mieux que les hommes dans la déclamation, I. 440.

Fevre (Le) grand Aſtronome n'étoit d'abord que Tiſſerand, II. 32.

Fevre (Le) de Saumur, a fait des Vers Latins contre la Flute antique, III. 56.

Feuillée. Auteur de la Corrégraphie, a trouvé l'art d'écrire en notes les pas figurés de la Danſe, III. 166.

Figures métaphoriques ſont conſidérées différemment

par rapport aux différens pays où elles ſont employées, II. 547.

Flamands, inſtaurateurs de la muſique, I. 496. Paſſage de Guichardin qui le prouve, I. 497.

Flutes. On employoit pour faire les Flutes droites, le haut d'un roſeau, & le bas du même roſeau ſervoit à faire les Flutes gauches, III. 144. Quelles étoient celles dont ſe ſervoient les Pantomimes, III. 300. Voyez *Inſtrumens*.

Fontaine (La) étoit d'une profeſſion bien éloignée de la Poëſie, II. 31. Né avec beaucoup de génie pour elle; mais ſeulement pour un certain genre, II. 74.

Fontenelle. (de) Sa penſée ſur les effets que produit la diverſité des climats, II. 156. Ce qu'il dit ſur la diverſité du génie des Orientaux & des peuples de l'Europe, II. 170. Cet Auteur cité ſur la préſéance des Anciens & des Modernes, II. 321.

François Premier. Avant lui, la France n'avoit produit ni grands Peintres, ni grands Poëtes, II. 172. Il ſe déclara le Protecteur des Arts & des Lettres, II. 173. On a un volume entier de ſes Poëſies, ſous le nom de *Marguerites françoiſes*, II. 174.

François. De qui ils deſcendent, des Allemands ou des Gaulois, II. 275. On reconnoît encore en eux la plupart des traits que les Anciens ont remarqué, II. *ibid.* Ils ont le même penchant qu'ils avoient autrefois à une gayeté, ſouvent hors de ſaiſon, II. 276. Ils paſſent pour inquiets & légers, & aiment à s'enroler ſous toutes ſortes d'enſeignes, II. 278. Pourquoi ceux d'un certain ſiécle ont été différens de ceux d'un autre ſiécle, II. 320. Ils réuſſiſſent mieux que les autres Nations dans la repréſentation des Tragédies, I. 443. Leurs préjugés en faveur des Etrangers, II. 420. ils n'ont pas le ſentiment auſſi vif que les Italiens, II. 421. Ils ſont trop diſſipés, & aiment les plaiſirs, II. 423. *& ſuiv.* D'où leur vient le goût qui leur fait demander de l'amour par tout, I. 140, *& ſuiv.*

Francs, établis dans la Terre-Sainte, deviennent comme les naturels du pays, 384, Plainte contre leur déloyauté & leur molleſſe, II. *ibid.*

Freſnoy, (du) Paſſage extrait de ſon Poëme ſur la Peinture, II. 98.

Froid. Différens effets qu'il produit ſur les hommes, II. 258. Pourquoi étoit-on autrefois moins ſenſible au froid qu'aujourd'hui, II. 235.

G

GALANTERIE eſt un défaut qu'on reproche à nos Poëtes, I. 149 & *ſuiv.*

Galilée attribuoit l'élévation de l'eau dans les pompes à l'horreur du vuide., II. 489.

Gallo-Grecs deſcendus des Gaulois s'établiſſent en Aſie, & prennent les mœurs des Aſiatiques, II. 281.

Gamme. Celle des Anciens étoit compoſée de dix-huit ſons, III. 59.

Génie néceſſaire pour inventer, II. 5. C'eſt lui qui forme les Peintres & les Poëtes, II. 7. Ce qu'on entend par Génie, II. 8. Chaque profeſſion a ſon Génie, II. 9. De la différence des Génies naît la diverſité des inclinations, II. 11. Ce qui forme le génie poétique, II. 17. Tous les hommes ne naiſſent pas avec un génie propre à la poëſie ou à la peinture, II. 19. Ceux qui ont ce génie, meurent ſouvent avant que leurs talens ſe ſoient fait connoître, II. *ibid.* Avec du génie l'on profite beaucoup ſous un maître peu habile, II. 22. Ce que fait l'impreſſion du génie dans un Peintre ou dans un Poëte, II. 25. Les grands génies ont beſoin d'être ſecondés & ſervis par la fortune, II. 37. Ce qui n'eſt pas toujours vrai dans ceux qui naiſſent Peintres ou Poëtes, II. 38. Comment des enfans de génie tombent en des mains capables de les inſtruire, II. 39. Ceux qui ont du génie pour la peinture ou les lettres, ont en averſion les emplois

mécaniques, II. 40. Le génie le plus heureux doit être perfectionné par une longue étude, II. 45. Le génie fait appercevoir des fautes dans les Ouvrages des plus excellens maîtres, II. 56. Il ſe fait ſentir dans les ouvrages des jeunes gens, II. 57. Les défauts ſont ſouvent une preuve de l'activité du génie, II. 60. Les Artiſans ſans génie ne ſont propres à rien d'excellent, II. 61. Défauts qu'on remarque dans leurs productions, II. 66. Limites des génies des hommes, III. 70. Le travail ne donne point au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 77. Les avis ne peuvent ſuppléer au génie, II. 90. C'eſt ce qui vieillit le dernier, II. 95. Tems auquel les hommes de génie parviennent au mérite dont ils ſont capables, II. 115. Les grands génies atteignent plus tard que les autres le point de perfection, II. 119. L'homme de génie invente beaucoup quoique mal; & l'homme ſans génie n'invente rien, II. 121. Les hommes de génie ne doivent mettre au jour que de grands ouvrages, II. 127. Les Peintres médiocres peuvent contrefaire la main des grands maîtres, mais non pas leur génie, II. 130. Les variations de l'air dans un même pays cauſent la différence du génie des habitans, II. 320. Artiſan ſans génie ne peut pas juger ſainement d'un ouvrage, II. 384. La juſteſſe du raiſonnement dépend beaucoup du caractere du génie, II. 505. Il eſt des profeſſions où le ſuccès dépend plus du génie que du ſecours de l'art, & d'autres où c'eſt le contraire, II. 584. *& ſuiv.*

Géographie a été perfectionnée par l'Aſtronomie, II. 487.

Géométrie. Utilité que les Orateurs peuvent tirer de l'étude de cette ſcience, II. 501. Obligation que les Géométres modernes ont aux Anciens, II. 503.

Gerick, Bourguemeſtre de Magdebourg, inventeur de la machine pneumatique, II. 492.

Geſte. Son art étoit une ſcience ſubordonnée à la Muſique, III. 6. Les Grecs appelloient cet art

Orcheſis, III. 229. Le geſte eſt vif à proportion qu'une langue a une prononciation vive & accentuée, III. 179. L'art de la Saltation apprenoit à faire des geſtes ſignificatifs, III. 239. Les geſtes ſont naturels ou artificiels, III. *ibid.* Il falloit pour les bien entendre en avoir la clef, III. 289. La ſignification des premiers eſt quelquefois imparfaite & équivoque, III. 240. Les geſtes artificiels ſont plus expreſſifs, 241. L'art du geſte, pour s'exprimer ſans parler, étoit enſeigné dans les Ecoles, III. 243. L'uſage apprenoit à entendre le langage muet des geſtes, III. 290. Le geſte convenable à la déclamation théatrale étoit partagé en trois méthodes, III. 253. Chaque genre de poëſie avoit ſon geſte particulier, III. 254. On mêloit quelquefois le geſte propre à la Satyre avec le geſte propre à la Comédie, III. 253. On ignore les regles des Anciens touchant le geſte par écrit, III. 254. On en montre la poſſibilité, III. *ibid.* On ſiffloit un Comédien qui faiſoit un geſte hors de meſure, III. 260, Changemens arrivés dans le geſte chez les Romains du tems de Cicéron, III. 169. Vers d'Horace ſur ce ſujet, III. 172. Ce qui occaſionna ce changement, III. 178.

Gladiateurs. Plaiſir que les Romains trouvoient dans leurs combats, I. 14 & 15. Les Grecs les aimoient auſſi, 17 & 18. On les exerçoit avec des armes plus peſantes que celles avec leſquelles ils devoient combattre, III. 280.

Gourville. (de) Comment il fit choix d'un Médecin, II. 365.

Goût de comparaiſon ne peut s'acquérir que par l'uſage, II. 423.

Gracchus étoit accompagné quand il haranguoit, d'un joueur d'inſtrument à vent, qui de tems en tems lui donnoit le ton, III. 129. Cet uſage improuvé par Ciceron, *ibid.*

Gradués. Pourquoi nos Rois leur ont attribué tant d'avantages, II. 332.

Gravina,

Gravina, (L'Abbé) Auteur d'une dissertation sur la Tragédie, II. 467. Ce qu'il dit de nos Poëtes François, *ibid.* Combien il se trompe dans la description qu'il fait du théâtre des Anciens, faute d'avoir entendu la signification des termes de Mélopée & de Saltation, III. 102. Il se plaint du peu de succès des Tragédies en Italie, I. 446.

Gravure, les François y ont excellé pardessus les Italiens, II. 181. A qui l'on est redevable de l'art de graver les pierres, II. 407.

Grece, comment gouvernée par les Romains, lorsqu'ils l'eurent conquise, II. 226. Rome s'est enrichie de ses dépouilles, II. 227. Le siécle heureux de la Grece a duré longtems, II. 231. La Grece féconde en grands hommes, II. 234. Toutes les professions y dégénérerent en même-tems que les Lettres & les Arts, II. 235.

Grecs. Comment ils élevoient leurs Citoyens, II. 143. Ils mettoient à profit tous les talens qui font l'agrément de la société, II. 144. Leurs assemblées pour juger du mérite des Peintres & des Poëtes excellens, II. 145. Les Muses les ont plus favorisés qu'aucune autre Nation, II. 146. Ils ont commencé à dégénérer, lorsque les Romains leur eurent enlevé les objets capables de leur former le goût, 227. Ce qu'ils pensoient sur les injures, II. 568. Leur délicatesse sur la prononciation, III. 69. Celui qui récitoit chez eux les loix, avoit un accompagnement capable de le redresser s'il manquoit, *ib.* Leur passion pour les Spectacles, III. 271.

Grégoire (Saint) Pape, ne créa pas une nouvelle musique pour composer les chants de son Office, III. 331.

Guide, Peintre Bolonois. Ce qu'on lui reproche dans ses Tableaux, II. 131.

Gui d'Arezzo, Auteur de l'invention des notes de musique, III. 88.

H

HARMONIE. En quoi elle conſiſte dans la Muſique, I. 469.

Hauteur eſt un vice, lorſqu'elle eſt accompagnée de fierté, II. 20. Celle qu'inſpire la nobleſſe des ſentimens & l'élévation de l'eſprit, eſt une vertu, II. *ib.*

Hemré. En quoi conſiſte cette ſorte de maladie, II. 261.

Henri III. Ses profuſions envers la Pleiade Françoiſe, II. 175. Changemens que les différentes ſaiſons produiſoient dans l'eſprit & l'humeur de ce Roi, II. 259.

Henri VIII. Roi d'Angleterre. Grande eſtime qu'il faiſoit de la Peinture, II. 159.

Hiſtoire. Les Anciens l'ont traitée mieux que les Modernes, II. 507. Quel eſt ſon mérite principal, 554. Les Hiſtoriens Grecs étoient Poëtes; on l'apperçoit dans leur ſtyle, II. 564. Les profeſſions d'Hiſtoriens & de Poëtes ſont aujourd'hui ſéparées, II. 566.

Hiſtrions, Pourquoi ils aimoient mieux ſe ſervir de geſtes artificiels que de naturels, III. 245.

Holbens largement récompenſé par le Roi d'Angletere Henri VIII. II. 159, Progrès ſurprenans qu'il fait dans ſon Art, 188, Deſcription de ſes Tableaux conſervés à Baſle, 189.

Hollande. Sa ſituation a fort changée de ce qu'elle étoit anciennement, II. 299. L'on y parle aſſez communément François, II. 464.

Hollandois. Quel eſt le défaut des Peintres de cette Ecole, II. 72.

Homere, Ce qu'il a entrepris d'écrire dans ſon Iliade, II. 562. Il a été obligé de conformer ſes récits à la notoriété publique, II. 563. Pourquoi ſes Héros ne ſe battent pas en duel après leurs querelles, II. 567. Si on doit le blâmer dans ce qu'il dit des Jardins d'Alcinoüs, II. 572. Par cet endroit, il plairoit encore aujour-

d'hui à pluſieurs peuples d'Aſie & d'Afrique, II. 573. Il n'a chanté que les combats de ſes compatriotes, II. 582. Pourquoi ſes Poëſies ſeront toujours eſtimées, II. 584.

Hommes. Eloignement qu'ils ont naturellement pour l'inaction, I. 11. On ſe fait mieux entendre aux hommes par les yeux que par les oreilles, I. 420. Réfutation de ce qu'on peut dire contre cette opinion, I. 425 *& ſuiv.* Les hommes ſentent aſſez ce qu'ils valent, à moins qu'ils ne ſoient ſtupides, II. 139.

Horace veut que la Poëſie remue les cœurs, II. 2 & 3. Ce qu'on doit penſer ſur la diverſité des génies, II. 12. Définition qu'il donne d'un jeune homme, II. 100. Ce qu'il dit touchant les Poëtes avares & mercenaires, II. 109. Et ſur la démangeaiſon de faire des Vers, II. 110. Eloge qu'il fait de Fundanus, de Pollion & de Varius, II. 239. A quoi il compare le théâtre des Anciens, II. 438. Horoſcope qu'il a fait de toutes les langues, II. 454. Pour bien ſentir le mérite de ſes Odes, il faut entendre le Latin, II. 537. Ceux qui les liſent en François, ne liſent pas les mêmes Poëſies, II. 552. Ce qu'il dit ſur le changement arrivé dans la déclamation théatrale, III. 172. Et ſur la différence entre la nouvelle maniere de réciter & l'ancienne, III. 173. *& ſuiv.* Eclairciſſement ſur ce ſujet par une comparaiſon tirée du Chant de l'Egliſe, III. *ibid.*

Hortenſius. Pourquoi on lui donnoit le nom d'une célebre Danſeuſe, appellée *Dyoniſia*, III. 248.

Huddibras. Eſpéce de Poëme épique écrit en Anglois, I. 146.

Humeurs. Effets qu'elles produiſent en nous, II. 153.

Hylas, éleve & concurrent de Pilade, célébre Pantomine, III. 293. Ce qui lui arriva en exécutant à ſa maniere un Monologue, III. 294.

Hymnes. Servent à donner une idée de la muſique des Anciens, III. 329. Il en reſte encore pluſieurs qui ont

été composées avant le ſac de Rome par Totila, III. 331.

Hyver. Effets ſurprenans que ſon commencement & ſa fin cauſent dans les hommes, II. 258. On en donne un exemple, 259.

Hypocrite. Les Grecs donnoient ordinairement ce nom à leurs Comédiens, III. 233. Ce que c'étoit que la Muſique Hypocritique, *ibid.*

Hypocrate a plutôt deviné la circulation du ſang qu'il ne l'a compriſe, II. 494. Ses Aphoriſmes ſont l'ouvrage d'un homme conſommé, II. 589. Il étoit né avec un génie ſupérieur pour la Médecine, II. 590.

I

JEAN de Meurs, a perfectionné l'invention des Notes de muſique, III. 88.

Jeu. La plupart s'y livrent plutôt par attrait que par avarice, I. 23.

Illuſion n'eſt pas la premiere cauſe du plaiſir que donnent les Spectacles & les Tableaux, I. 453.

Imitation. Son impreſſion eſt moins forte que celle de l'objet imité, I. 27 & 53. Elle s'efface bientôt, I. 28. Les imitations des objets tragiques par la Poëſie & la Peinture, ſont celles qui cauſent plus de plaiſir, I. 29. *& ſuiv.* Ce qu'on peut dire contre cette opinion, I. 32, & 69. L'imitation ne doit pas être ſervile, II. 452, mais ſemblable à celle qu'Horace, Virgile, & tant d'autres bons Ecrivains ont faite de ceux qui les avoient précédés, II. *ibid.*

Imprimerie. En quoi conſiſte celle qui eſt en uſage chez les Chinois, II. 164. Son invention en Europe n'eſt pas due à la Philoſophie, II. 483.

Inclinations des hommes dépendent beaucoup des qualités du ſang, & conſéquemment de l'air qu'ils reſpirent, II. 511.

Indigence eſt un des principaux obſtacles qui s'oppoſent aux progrès des Artiſtes, II. 106.

Inſcriptions. On en devroit mettre à tous les tableaux d'hiſtoire, I. 91. Mauvais uſage qu'en ont fait les Peintres Gothiques, *ibid.* De grands Maîtres de notre tems en ont uſé avec ſuccès, I. *ibid.*

Inſtrumens, de quel uſage ils étoient chez les Anciens dans les Armées, III. 49. Nos inſtrumens à cordes plus propres pour l'accompagnement que ceux des Anciens, III. 140. Ceux à vent y ſont très-propres, III. 141. Leurs eſpéces étoient en petit nombre du tems de Térence, & c'eſt ce qui fait que pour ne s'y point méprendre, on avoit marqué avec tant d'exactitude à la tête de chaque piéce le nom des inſtrumens dont on s'étoit ſervi dans la repréſentation, III. 142. On les varioit ſuivant qu'il étoit convenable, 143. On s'en ſervoit chez les Romains pour accompagner ceux qui chantoient à table les louanges des grands hommes, III. 160. Le chant inarticulé des inſtrumens eſt très-propre à remuer le cœur des hommes, I. 475, & III. 47.

Invention eſt la partie qui diſtingue le grand homme du ſimple Artiſan, II. 387.

Inverſion, combien elle ſeroit néceſſaire dans la langue Françoiſe, pour la rendre plus harmonieuſe, I. 329.

Jordane, Peintre Napolitain, grand faiſeur de Paſtiches, II. 131. Ceux qu'il a fait à Genes ne lui font guéres d'honneur, II. 132.

Iſidore de Séville. Ce qu'il a écrit ſur les accens des Romains, III. 83.

Italie. Les arts y ſont parvenus ſubitement à leur perfection, II. 185. Ces mêmes arts y tombent lorſque tout ſembloit concourir à les faire fleurir, II. 195.

Italiens, négligent la poëſie dramatique, I 445. Ils ne compoſent plus que des Opera, *ibid.* Leur muſique a changé de goût, I. 490. On leur attribue mal-à-propos d'être les premiers Inſtaurateurs de la muſique, I. 496.

Ils ont naturellement beaucoup de génie & de goût pour la peinture, II. 414. Jaloux du mérite des Etrangers, ils ne leur rendent juſtice que fort tard, II. 420. Ils ont traduit en leur langue les plus belles piéces de nos Poëtes, II. 458. Ils ſont grands Geſticulateurs, III. 308.

Jugement. Celui qui ſe fait par voie de ſentiment eſt toujours le meilleur, II. 339. Il n'en eſt pas de même de celui qui ſe fait par voie de diſcuſſion, II. 340 & 358. Juſques à quel point les ignorans peuvent juger des beautés d'un poëme, II. 350. Ce qu'on doit penſer des jugemens portés par les gens du métier, II. 383 & 397. Celui du public l'emporte toujours ſur le leur, II. 393.

Julius Pollux. Auteur d'un détail curieux des différens caracteres des Maſques dans les Comédies & les Tragédies, III. 211.

Juſtin (Saint) Martyr, a décidé qu'on pouvoit employer dans le chant des louanges de Dieu les airs profanes des Payens, III. 329.

L

LABERIUS. Jules-Céſar lui donna vingt mille écus pour l'engager à jouer dans une de ſes piéces, III. 274.

Langue. L'impreſſion que fait ſur nous la langue étrangere eſt plus foible que celle de notre langue naturelle, I. 365.

La Latine eſt plus avantageuſe que la Françoiſe pour la Poëſie du ſtyle, I. 314. Et pour la mécanique de la Poëſie, I. 319. Elle eſt dérivée du Grec & du Toſcan, I. 325. Elle eſt plus harmonieuſe, I. 327. *& ſuiv.*

La Françoiſe eſt parvenue depuis ſoixante-dix ans à ſon point de perfection, II. 465. On peut en dire ce que Ciceron diſoit de la langue Greque, II. *ibid.* Elle s'introduit dans les idiomes de nos voiſins, II. 466.

Leon X. Belle peinture de ſon Pontificat, II. 141.

Lettres Provinciales ſont plus eſtimées aujourd'hui que lorſqu'elles parurent, II. 395.

De Liſle, habile Géographe, n'auroit pu ſans les progrès de l'expérience, rectifier les erreurs des autres Géographes, II. 487.

Livres. On aime mieux ceux qui nous inſtruiſent, I. 67.

Logique, ou l'Art de penſer: Si elle eſt aujourd'hui plus parfaite qu'au tems des Anciens, II. 505. La façon de raiſonner dépend du caractere de l'eſprit, II. 506. L'expérience, l'étendue des lumieres & la connoiſſance des faits perfectionnent le raiſonnement, II. 507.

Louis XII. Ce qu'il penſoit des Comédies qu'on repréſentoit devant lui, II. 173.

Louis XIII. La Poëſie Françoiſe commença à briller ſous ſon regne, II. 190.

Louis XIV. Son ſiécle fécond en grands hommes, II. 141 & 241. Son regne fut un tems de proſpérité pour les Arts & pour les Lettres, 150. Son grand goût pour la Peinture, II. 177. Tous ſes ſoins ne purent cependant produire d'auſſi excellens Peintres qu'il en avoit paru dans le ſiécle de Leon X. II. 178. Enumération des grands hommes en tout genre qui ont paru de ſon tems, II. 243.

Lucain. Seul Poëte qui dès ſa naiſſance ait vécu dans l'abondance, II. 108. Quelle fut la cauſe de ſa mort, II. 212.

Lucien a remarqué ce qui obligea à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 195.

Lucrece eſt différemment jugé par les Poëtes & par les Philoſophes, II. 300.

Lully. Le plus grand Poëte en Muſique dont nous ayons des ouvrages, I. 476. Il eſt le premier qui ait compoſé des airs qu'on appelle de viteſſe, III. 183. Il en a compoſé d'autres enſuite qui étoient à la fois vites & caractériſés, III. 184. On reconnoît la ſublimité de

ſon génie dans pluſieurs airs qu'il compoſa pour des Ballets de ſes Opera, III. 185. Les Ballets preſque ſans pas de danſe, qu'il a placé dans pluſieurs Opera, ont merveilleuſement réuſſi, III. 265. Il ſe ſervoit pour compoſer ſes Ballets d'un Maître de danſe, nommé d'Olivet, III. 267. Ses Opera ſont devenus les plaiſirs des Nations, III. 342. Depuis ſa mort on n'y trouve plus la même expreſſion que quand il vivoit, III. 343.

Lunettes d'approche. Leur invention due au haſard, II. 485. Elles ont beaucoup contribué à perfectionner les Sciences, *ibid.* Et en particulier la Géographie, II. 487.

Lyres. Il y en avoit du tems d'Ammian Marcellin qui égaloient la grandeur des chaiſes roulantes, III. 139. Du tems de Quintilien, chaque ſon avoit ſa corde particuliere dans la Lyre, 140 L'Officier qui publioit les Loix chez les Grecs étoit accompagné d'un joueur de Lyre, III. 69.

M

MACHIAVEL. Sa Mandragore eſt une des meilleures Comédies qu'ayent les Italiens, I. 445.

Macrobe attribue au ſon des inſtrumens le pouvoir de nous affecter diverſement, III. 53.

Main eſt néceſſaire au Peintre pour mettre au jour ſes idées, II. 98. L'art de connoître la main des Peintres eſt fort équivoque, II. 404 *& ſuiv.*

Maîtres. Quel attrait ont les ouvrages des grands Maîtres pour un jeune homme doué de génie, II. 53. Comment on doit parler de ces ouvrages, II. 55. On n'en connoît bien tout le mérite, que par la voie du ſentiment, II. 56. Ils ne ſçauroient communiquer à un eſprit médiocre le talent d'inventer, II. 65 & 78. Les grands Maîtres ont été plus longtems apprentifs que les autres, II. 124.

Maladies épidémiques. Raiſons phyſiques de ces ſortes de maladies, II. 318 & 334.

Malherbe inimitable dans la cadence de ſes vers, II. 190.
Mallebranche, en parlant contre l'abus des images, s'en eſt ſervi lui-même pour orner ſon ſtyle, I. 298.
Maratte. (Carle) L'eſtime qu'il faiſoit des ouvrages de Raphaël, II. 128.
Marius. Jugement qu'en porta Scipion, II. 120.
Marot. (Clément) n'étoit pas propre aux grands ouvrages, II. 174.
Martial. Jugement ſur ſes épigrammes, II. 77. Comment il faut entendre ce qu'il dit d'Ennius & de Virgile, I. 444.
Maſques. Eſchyle a introduit en Grece leur uſage, & Roſcius à Rome, III. 199. Pluſieurs perſonnages de la Comédie Italienne ſe ſervent de Maſques, III. 200. On s'en ſervoit en France il n'y a pas longtems, & l'on s'en ſert même encore quelquefois dans la Comédie, III. *ibid.* Chaque Acteur ancien avoit un Maſque particulier, qui étoit conforme à ſon caractere, III. 201. Ces Maſques rendoient le jeu plus pathétique, III. 204. Quelle étoit la figure de ces maſques, III. 204 & 216. Quelquefois les côtés du même Maſque repréſentoient deux expreſſions différentes, III. 205. On les faiſoit de bois, III. 221. Ils admettoient beaucoup de vraiſemblance dans certaines piéces, III. 207. Les Anciens en tiroient encore divers autres avantages, III. 208 *& ſuiv.* Leurs Maſques reſſembloient aux perſonnages qu'ils introduiſoient ſur la ſcène, III. 211. Ce qu'on peut dire pour & contre l'uſage des Maſques, III. *ibid.* Il étoit difficile aux Comédiens de rire agréablement ſous le maſque, III. 218. On s'en ſervoit ſurtout pour augmenter le ſon de la voix, III. 215. La façon dont les théâtres des Anciens étoient diſpoſés les rendoit néceſſaires, III. 226. On incruſtoit l'ouverture de la bouche des maſques de lames d'airain, & dans la ſuite on y employa des lames d'une eſpéce de marbre, III. 218. Ceux dont ſe ſervoient les Pantomimes étoient plus agréables que ceux des autres Comé-

diens, III. 301. Il reſte encore aux Antiquaires beaucoup de choſes à expliquer ſur cette matiere, III. 225.

Mazarin (Le Cardinal) avoit pour maxime de ne confier la conduite des armées & des affaires qu'à des gens heureux, II. 374.

Médailles. Sous quels regne elles ont commencé à dégénérer, II. 204 & 224.

Meibomius. Ce qu'il a recueilli touchant la Muſique des Anciens, III. 5, 56 & 87.

Mélodie. Se ſubdiviſoit chez les Anciens en deux eſpeces, en chant & en déclamation, III. 73. On ſçait comment s'écrivoit celle qui étoit un chant proprement dit, III. 85. *& ſuiv.* Des accens ou des tons convenables aux paroles faiſoient une partie des beautés de la mélodie, III. 95.

Mélopée, ou l'art de compoſer & d'écrire en notes toute ſorte de chants, & de récitations, III. 12 & 13. Ce qu'en dit Ariſtides Quintilianus, III. 59. En quoi elle différoit de la mélodie, III. 60. On la diviſoit en trois genres, qui ſe ſubdiviſoient en pluſieurs eſpéces, III. *ib.* *& ſuiv.* Quelquefois elle a été confondue avec la mélodie dans les écrits des Anciens, III. 61 & 97.

Melos. Les mots de Mélopée & de Mélodie en dérivent, III. 62. Il ſignifioit, ſelon Capella, la liaiſon du ſon aigu avec le ſon grave, III. *ibid.*

Menandre. S'il eſt vrai que ſes contemporains ayent été injuſtes envers lui, II. 435. Pourquoi les Athéniens lui préférerent ſouvent Philemon, II. 436.

Mérite d'un Poëme ſe peut diviſer en mérite réel & en mérite de comparaiſon, II. 444. Comment on peut ſe tromper en jugeant de ces deux ſortes de mérite, 445.

Merſenne, Religieux Minime, a divulgué en France l'expérience de Torricelli ſur la péſanteur de l'air, II. 490.

Meſſe du Pape Jules. Merveilleux Tableau de Raphaël

qui eſt au Vatican, II. 50. Sa deſcription, 51.

Meſure étoit une des principales parties de l'Art rithmique chez les Anciens, III. 22. Les Romains l'appelloient *numeri*, III. 25. La figure des Vers & la quantité régloient la meſure dans les Vers, III. 30 *& ſuiv.* La Proſe avoit auſſi ſa meſure, III. 33. Quelle étoit la meſure qu'on avoit imaginée pour régler l'action de celui qui faiſoit des geſtes, & le mettre en état de ſuivre celui qui récitoit, III. 38. On battoit la meſure ſur les théâtres, III. 44. Les étrangers trouvent que les François y réuſſiſſent mieux que les Italiens, I. 490.

Metius (Jacques) d'Alcmaër, inventeur des lunettes d'approche, II. 485. Le haſard les lui fait trouver, II. 486.

Michel-Ange. Ce qu'on reprend dans ſon Tableau du Jugement dernier, I. 218.

Microſcopes, ont plus ſervi que tous les raiſonemens à découvrir la circulation du ſang, II. 496.

Mimes, Comédies anciennes qui reſſembloient à nos Farces, I. 172.

Miſantrope, Comédie de Moliere, n'eut pas d'abord un grand ſuccès, quoique peut-être la meilleure Comédie que nous ayons, II. 430. Ce qu'on doit attribuer aux circonſtances où on la joua, II. 431.

Modes, ſervent à faire juger en quel tems un monument a été fait, II. 219. Il y a une mode pour les ſciences, comme pour les habits, II. 469.

Modulation. Différentes ſignifications que lui ont donné les Anciens, III. 25.

Moliere avoit été élevé pour être Tapiſſier, II. 30. N'auroit jamais été grand Poëte, s'il eût été riche, II. 108. Lui & Malherbe conſultoient leurs Servantes ſur leurs Vers, II. 350. Quel fut le ſort de ſon Miſantrope, II. 430. Chaque année a ajouté à ſa réputation, II. 451. En quelle eſtime il eſt chez les étrangers, II. 458. Son Tartuffe n'eſt point tiré de l'Italien, ainſi que quel-

qu'un l'a avancé, II. 459. La lecture de ſes pièces le dégoûté de toutes les autres Comédies modernes, II. 580. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de ſa déclamation, III. 346.

Monnoie. Ce qu'il faut obſerver en évaluant la Monnoie Romaine par la nôtre, III. 277.

Montagne. Son ſentiment ſur l'enthouſiaſme, II. 18. Ce qu'il penſe au ſujet de l'invention & de l'imitation, II. 79.

Moſaïque. Une grande partie des peintures antiques qui nous reſtent, eſt exécutée de cette ſorte, I. 372. Deſcription de celle qui ſe voit à la Paleſtrine, I. 373.

Moſaïque faite avec les plumes des oiſeaux, eſpece de peinture en uſage chez les peuples de l'Amérique. II. 168.

Mothe. (De la) Jugement avantageux qu'on porte de ſes Odes, II. 200.

Mots Latins ſont plus beaux que les mots François à deux égards, I. 319. Ceux qui imitent le ſon de la choſe exprimée ſont les plus énergiques, I. 323. Le ſon de certains mots les rend plus nobles dans une langue que dans une autre, II. 445.

Mouvement. Il paroît impoſſible que les Anciens puſſent l'écrire en notes, III. 42. Quelques Muſiciens modernes ont propoſé de marquer les mouvemens par le moyen de l'Horlogerie, III. 43.

Mummius fournit une preuve de l'ignorance des Romains pour les arts dans les tems de la République, 228.

Muret en impoſe aux Sçavans, en donnant pour un fragment de Trabea ſix vers Latins de ſa compoſition, II. 133.

Muſiciens Grecs ou Romains, ce qu'ils obſervoient dans la compoſition, III. 30 & 31.

Muſique donne une nouvelle force à la poëſie, I. 468. Quel ſecours elle emprunte pour faire ſes imitations, I. 471. Elle imite non-ſeulement les ſons de la voix, mais

encore tous les bruits que l'on entend dans la nature, I. 472. Ses principes ſont les mêmes que ceux de la poëſie & de peinture, I. 486. La muſique Italienne étoit autrefois différente de la Françoiſe, I. 489. Qu'il eſt une muſique convenable à chaque langue & à chaque nation, I. 495. La muſique ſupplée par ſes expreſſions au manque de vraiſemblance des Opera, I. 501. Les Commentateurs ont mal entendu les paſſages des anciens Ecrivains où il eſt parlé de la muſique, III. 4 & 5. La Muſique enſeignoit chez les Anciens l'art du chant & l'art du geſte, III. 8. Ses différentes diviſions ſuivant les Anciens, III. 9 *& ſuiv.* On la regardoit chez eux comme une partie néceſſaire de l'éducation, & ſurtout à ceux qui avoient à parler en public, III. 17 *& ſuiv.* Celle des Anciens étoit beaucoup plus étendue que la nôtre, III. 1. L'art poëtique lui étoit ſubordonné, auſſi-bien que celui de la ſaltation & du geſte, & celui de la déclamation, 2. Ce que c'étoit que la Muſique rithmique, III. 22 *& ſuiv.* Et la Muſique inſtrumentale ou organique, III. 45. C'étoit cette derniere qui enſeignoit la ſcience des accords, III. 98. Les Romains ſe piquoient d'exceller dans les airs militaires, III. 50. En certaines circonſtances la muſique a guéri les maladies du corps & de l'eſprit, III. 54. Effets ſurprenans de la muſique des Anciens, III. 55. *& ſuiv.* Changemens arrivés dans la muſique Françoiſe, III. 181 & 182. On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 187. Le caractere de la muſique influe beaucoup ſur les mœurs des peuples, III. 170. Il ne nous reſte de monumens de la muſique des Anciens, que les ſeules regles de la muſique Poëtique & quelques Mélopées dans les chants de l'Egliſe, III. 329 & 332.

N

NAISSANCE. Effets de la naiſſance phyſique & de la naiſſance morale des hommes, II. 35.

Nanteuil. La nature en fait un Graveur malgré ſes parens, II. 32.

Nation. Chacune a ſon caractere particulier qui la diſtingue : II. 265.

Nature, eſt la plus forte de toutes les impulſions, II. 26. Elle pouſſe néceſſairement les hommes vers leur penchant, II. 36. Elle s'embellit par la culture, III. 348.

Négres perdent leur noirceur dans les pays froids, II. 267. A quoi l'on attribue la ſtupidité des Negres & des Lappons, II. 303.

Neron ſçavant dans l'art de la déclamation, III. 136. Ce qui lui arriva dans la repréſentation de l'Hercule furieux, *ibid.* Il inventa une nouvelle méthode pour ſe fortifier la voix, III. 284. Il ne chaſſa point de Rome tous les Comédiens, mais ſeulement les Pantomimes, III. 318.

Nord. On n'y a encore vu que des Poëtes groſſiers & des Peintres froids, II. 155.

Notes. On ignore quelle étoit la valeur de celles de la Muſique organique des Anciens, III. 35. Comment ces notes étoient figurées, III. 85. L'art d'écrire en notes les chants de toute eſpéce étoit très-ancien à Rome dès le tems de Ciceron, III. 160.

O

OCCUPATION eſt le meilleur remede contre l'ennui, I. 5.

Ocean. On n'a connu que depuis peu ſa largeur véritable entre l'Aſie & l'Amérique, II. 488.

Opera. Quelle en a été l'origine. I. 471. Opera Italien exécuté par des Marionnettes, III. 269.

Opinion de pluſieurs ſiécles ne prouve rien en faveur d'un ſiſtême : II. 513.

Orateurs Romains employoient pour conſerver leur voix les pratiques les plus ſuperſtitieuſes des Acteurs de théâtre, III. 282. Il leur eſt néceſſaire de ſçavoir la

Muſique, III. 18. Ils ne doivent point imiter la déclamation théatrale, III. 152.

Ottieri. Paſſage de cet Auteur Italien avantageux aux Nations Ultramontaines, II. 417.

Ovide étoit né Poëte, II. 28.

Ouvrages. On eſt injuſte de taxer de menſonge ce qu'ont dit les Anciens du ſuccès de certains ouvrages, I. 80 *& ſuiv.* Un ouvrage plaît davantage quand on l'entend réciter, que quand on le lit, I. 433 *& ſuiv.* Quels ſont ceux qui paſſent à la poſtérité, II. 394. Les ouvrages de parti n'ont qu'une vogue qui paſſe bientôt, II. *ibid.*

P

PANTOMIMES. Ce que ſignifioit leur nom, III. 286. Définition des Pantomimes, III. 295. Le peuple Romain étoit paſſionné pour leurs repréſentations, III. 16 & 315. Deſcription de leur art par Caſſiodore, III. 246. Ils jouoient, ſans parler, toute ſorte de piéces de théâtre, en ſe ſervant ſeulement de geſtes, III. 286. *& ſuiv.* Comment faiſoient-ils entendre les mots pris dans un ſens figuré? III. 293. Les Romains les faiſoient eunuques pour leur donner plus de ſoupleſſe dans le corps, III. 295. Il étoit extrêmement difficile de trouver un ſujet propre à faire un bon Pantomime, III. 297. Leur art qui commença à Rome ſous Auguſte, fut une des cauſes de la corruption des mœurs du peuple Romain, III. *ib.* Pylade & Batylle furent les premiers inſtituteurs de cet art, 298. De quelles flutes ils ſe ſervoient dans les repréſentations de leurs piéces, III. 300. Ils jouoient maſqués, III. *ibid.* Comment ils exécutoient les Scènes dans les Tragédies & Comédies, III. 301. On croit que du tems de Lucien il ſe forma des troupes completes de Pantomimes, III. 303. Apulée parle d'une repréſentation faite par une de ces Troupes, III. *ibid.* Leur action étoit plus vive que celle des Comédiens ordinaires, &

pourquoi, III. 304. Leur art auroit de la peine à réuſſir parmi les Nations ſeptentrionales de l'Europe, III. 307. Ils faiſoient des impreſſions prodigieuſes ſur le théâtre, III. 306. Goût des Romains pour leurs piéces, III. 313 *& ſuiv.* L'exécution de leur art étoit très-poſſible; preuves de cette poſſibilité; III. 311. Eſſai d'une Scène de Pantomimes exécutée ſur le théâtre de Sceaux, par Monſieur Balon, & par Mademoiſelle Prevoſt, Danſeurs de l'Opera, III. 312. Les Pantomimes furent chaſſés de Rome ſous pluſieurs Empereurs, III. 315.

Parthes. Idée qu'ils avoient de la véritable valeur, II. 571.

Paſchal (Blaiſe) devient Géometre malgré les ſoins qu'on prenoit de lui cacher cette ſcience, II. 32. Examen d'une de ſes penſées ſur le jugement des Ouvrages, II. 345. Par quelles progreſſions il parvint à expliquer la peſanteur de l'air, & l'équilibre des liqueurs, II. 491.

Paſſions. La nature a marqué à chacune ſon expreſſion, ſon ton & ſon geſte particulier, III. 255.

Paſtiches. Tableaux où l'on a voulu contrefaire la maniere d'un maître, II. 130.

Pays. Les ouvrages ſont plutôt appréciés ſelon leur juſte valeur dans certains pays que dans d'autres, II. 414 *& ſuiv.*

Peintre, doit choiſir des ſujets intéreſſans, I. 52 & 81; & qui ſe comprennent aiſément, I. 215. Les ſujets de ſes tableaux doivent être tirés d'ouvrages connus, I. 109. Quels ſont ceux qui leur en fourniſſent le plus, I. 110 *& ſuiv.* Il eſt des beautés dans la nature que le Peintre repréſente plus facilement que le Poëte, I. 94 *& ſuiv.* C'eſt un défaut de vouloir montrer trop d'eſprit dans les tableaux, I. 210. Les Peintres doivent employer ſobrement l'allégorie & encore plus dans les tableaux de dévotion que dans les profanes, I. 216. En quoi conſiſte leur enthouſiaſme, I. 220. Il ne leur ſuffit pas de copier la nature telle qu'elle ſe préſente, I. 222. C'eſt à

tort qu'ils ſe plaignent de la diſette des ſujets, I. 232. Les plus rebattus peuvent devenir neufs ſous le pinceau, I. 233. Ils ne doivent rien mettre dans leurs ſujets contre la vraiſemblance, I. 248 *& ſuiv.* Le mauvais en peinture empêche le bon de faire ſur nous toute l'impreſſion qu'il devroit faire, I. 288. Les talens de la compoſition poëtique & de la pittoreſque ſe trouvent rarement dans un même Peintre, I. 284. Paul Véronèſe en eſt un exemple, I. *ibid. & ſuiv.* Les Peintres du tems de Raphaël n'avoient aucun avantage ſur ceux d'aujourd'hui, I. 370. Ceux de l'antiquité n'ont pas dû ſupaſſer les Peintres modernes, I. 389 *& ſuiv.* Les Peintres anciens ſe piquoient d'exceller dans la partie de l'expreſſion, I. 392 *& ſuiv.* Nous ignorons juſqu'à quel point ils ont excellé dans le coloris, I. 404. Ils ont pu égaler les modernes quant au clair-obſcur, I. 407. Moyens que les Peintres ont imaginé pour rendre leurs tableaux plus capables de faire impreſſion, I. 428. En quoi conſiſte le génie des Peintres, II. 14. Leur différence d'avec les Poëtes, II. 96. La main du Peintre doit être conduite par ſon imagination, II. 97. Un Peintre ne doit point entreprendre d'ouvrages au-deſſus de ſa portée, II. 76. A qui l'on peut comparer le Peintre copiſte, II. 88. Quelle étude lui eſt néceſſaire pour perfectionner l'œil & la main, *II.* 99. On ne fait bien cette étude que dans la jeuneſſe, *ibid.* Quels ſont les obſtacles qui s'oppoſent au progrès des jeunes Peintres, I. 100 *& ſuiv.* Il eſt plus de mauvais Poëtes que de mauvais Peintres, II. 109. Qualités requiſes dans un bon Peintre, II. 115. Ces qualités naiſſent avec lui, mais ne ſe forment que par le travail, II. 116. Eſtime que les Grecs faiſoient des ouvrages des grands Peintres, II. 146. Les grands Peintres furent toujours contemporains des grands Poëtes, II. 155. Les Peintres jaloux de la réputation de leurs égaux, II. 391. Leurs jugemens mieux reçus que ceux des Poëtes, II. 401. De qui dépend leur réputation, II. 402. Comment l'on peut reconnoître la

main d'un Peintre, II. 403. Qu'il eſt très-facile de s'y méprendre, II. 404. Le mérite d'un Peintre qui fait de grands ouvrages, eſt plutôt connu, II. 414.

Peinture. Son but eſt de remuer les paſſions, ſans cauſer aucune peine réelle, ni de véritables allarmes, I. 26. II. 339. Examen des avantages que la Peinture a ſur la Poëſie, & de ceux que celle-ci a ſur la Peinture, I. 84. *& ſuiv.* Uſage que l'on doit faire des allégories dans la Peinture, I. 191 *& ſuiv.* Il ne s'en faut ſervir qu'avec diſcrétion, I. 195. Les compoſitions purement allégoriques ne réuſſiſſent preſque jamais, I. 204. Les ſujets hiſtoriques où il entre au contraire des figures allégoriques font un très-bon effet, I. 208. Détail des peintures antiques qui reſtent à Rome, I. 376. Les peintures du tombeau des Naſons ſont détruites, il n'en eſt reſté que des copies coloriées; celles qui avoient été faites pour Monſieur Colbert, ſont préſentement dans le cabinet du ſieur Mariette à Paris, I. 382. Le Pape Clément XI. établit une police à Rome pour empêcher la deſtruction de celles que l'on peut découvrir, 383. Il n'eſt pas poſſible de faire un parallele juſte de la peinture antique avec la moderne, I. 384. Deſcription du tableau des amours d'Alexandre & de Roxanne faite par Lucien, I. 396. La peinture s'eſt perfectionnée & enrichie depuis le tems de Raphaël par les nouvelles découvertes, I. 409 *& ſuiv.* Le pouvoir de la peinture ſur les hommes eſt plus grand que celui de la poëſie, I. 422 *& ſuiv.* La mécanique de cet art n'a rien de rebutant pour ceux qui ſont nés avec le génie de l'art, II. 22. La peinture ainſi que la poëſie a différens dégrés, II. 128. Epoque du renouvellement de la peinture en Italie, II. 183. Elle y eſt tombée dans les tems qu'on y jouiſſoit d'une plus grande félicité, II. 197. Quoique tous les hommes ſoient admis à juger de la peinture ſans en ſçavoir les regles; le public n'eſt pas juge compétent dans la peinture que dans la poëſie, II. 357. La peinture eſt un art dont les productions tombent ſous

le ſentiment, II. 379. Une peinture avec de mauvaiſes parties peut être un excellent ouvrage, II. 395.

Peregrine, fameuſe Perle, achetée cent mille écus, II. 36.

Perfection. On n'y atteint qu'à force de travail, II. 916.

Perrault. Excellent paralelle qu'il a fait d'un tableau de Paul Veronèſe, & d'un autre de le Brun, I. 287. Erreur dans laquelle il eſt tombé en parlant des maſques des Anciens, III. 203.

Perſans. Leurs danſes imitent les ſcènes des Pantomimes, III. 313. Il n'y a jamais eu parmi eux que des ouvriers ſans génie, II. 167.

Perſpective. Les anciens Peintres la connoiſſoient mal, I. 392.

Phabaton, excellent Pantomime, dont Sidonius fait mention, III. 292.

Philémon, Poëte médiocre qui fut préferé à Ménandre par les Athéniens, ne manquoit pas de talent, II. 436.

Philippe, pere d'Alexandre. Ce fut ſous ſon regne que les arts s'éleverent en Grece à leur point de perfection, II. 141.

Philolaus avoit imaginé longtems avant Copernic, le ſyſtême du mouvement de la terre autour du Soleil, II. 498.

Philoſophes. Combien il leur eſt ordinaire de ſe tromper dans leurs raiſonnemens, II. 359. Les plus célebres Académies de Philoſophes n'ont point voulu adopter de ſyſtême pour cette raiſon, II. 360. Le Philoſophe ſe trompe plus facilement que l'homme, II. 361. C'eſt un entêtement de la part des Philoſophes de diſputer, au lieu de travailler à faire de nouvelles découvertes, II. 499. C'eſt à tort qu'on accuſe d'ignorance les Philoſophes anciens, II. 504. Ceux qui les critiquent ne les accuſent que par ignorance, II. *ib.* Qu'un ſyſtême de Philoſophie même reçu, peut être détruit, II. 511. Eſprit philoſophique, à quoi il eſt propre, II. 528.

Phraſes. Ce qu'on entend par phraſes imitatives, I. 339. Les Poëtes François n'y ont pas réuſſi, I. 340.

Piéces comiques. Le grand concours du peuple dans les premieres repréſentations n'eſt pas une preuve qu'elles ſoient bonnes, II. 429. Les bonnes piéces ſe ſoutiennent malgré la cabale, II. 411. Une piéce de théâtre eſt plus priſée ſa juſte valeur, qu'un Poëme épique, II. 413. Eſtime que les Etrangers font de nos piéces de théâtre, II. 427. Comment ſe faiſoit la repréſentation des piéces de théâtre chez les Anciens, II. 438. Tout s'y paſſoit avec confuſion, II. 439.

Pierres gravées. Les plus belles ſont du tems de l'Empereur Auguſte, II. 236.

De Piles. Sa balance des Peintres. Quel eſt le fruit qu'on en peut tirer, I. 285.

Plagiaire. Quelle eſt la différence qui ſe trouve entre un plagiaire & un imitateur, II. 81.

Plaiſir naturel eſt le fruit du beſoin, I. 5. Celui qui veut faire du progrès dans les arts, doit renoncer à l'amour des plaiſirs, II. 107.

Plancus, déguiſé en Triton, contrefait Glaucus, III. 236.

Platon. Pourquoi & juſqu'à quel point il bannit la poëſie de ſa République, I. 44 *& ſuiv*. Ce qu'il dit du Rithme muſical, III. 23. Selon ce Philoſophe, le changement de la muſique dans un pays produiroit une altération ſenſible dans les mœurs des habitans, III. 169.

Pleïade Françoiſe. A quels excès Henri III porta ſes profuſions envers elle, II. 175. Combien ſe ſont trompés les Auteurs contemporains ſur le jugement qu'ils en ont porté, II. 445.

Pline l'Hiſtorien a été juſtifié ſur pluſieurs menſonges dont on l'accuſoit il y a cent cinquante ans, II. 505.

Plutarque eſt un des meilleurs Auteurs qui ayent écrit depuis que la Grece fut devenue Province tributaire des Romains, II. 223. On le cite pour prouver que les Grecs

ſe ſervoient d'une déclamation meſurée en publiant leurs loix, III. 70.

Poëmes. Il en eſt qui ſont intéreſſans pour le général, & d'autres qui le ſont pour le particulier, I. 75. Les beautés de l'exécution ne ſont pas ſeules le bon poëme, I. 73. La ſcène des poëmes paſtorals doit toujours être à la campagne, I. 182. Les perſonnages doivent être pris d'après la nature, I. *ibid.* Le ſujet du poëme épique doit réunir l'intérêt général avec l'intérêt particulier, I. 187 & *ſuiv.* Il ne doit pas être trop récent, I. 189. On pourroit le prendre avec ſuccès dans notre hiſtoire, I. *ibid.* Idée d'un poëme épique tiré de la deſtruction de la Ligue par Henri IV, II. 581. Les défauts d'un poëme ſautent moins aux yeux que ceux des tableaux, I. 289. Le dégoût ne tombe que ſur la mauvaiſe partie du poëme, I. 290. Chaque genre de poëme a quelque choſe de particulier dans la poëſie de ſon ſtyle, I. 295 & *ſuiv.* Ce qui donne aux poëmes un bon ou mauvais ſuccès, I. 301 & *ſuiv.* C'eſt par la poëſie qu'il en faut juger, I. 308. Les poëmes dramatiques doivent inſpirer la haine du vice & l'amour de la vertu, I. 464. Ce que dit Racine à ce ſujet, *ib.* Ce qu'on entend par poëmes en proſe, I. 510. Il faut un long-tems pour connoître le mérite d'un bon poëme, II. 443.

Poëſie. Son but principal eſt de flater nos ſens & notre imagination, I. 25. II. 2. Elle affoiblit ſelon Platon, l'empire de l'ame ſpirituelle, I. 46. Chaque genre de poëſie nous charme à proportion de ſon objet, I. 63 & *ſuiv.* La poëſie dramatique des Romains ſe diviſoit en trois genres, & chaque genre en pluſieurs eſpéces, I. 169. En quoi conſiſte la poëſie du ſtile, I. 292 & *ſuiv.* Elle fait la plus grande différence qui ſoit entre les vers & la proſe, I. 299 & *ſuiv.* Par quel motif lit-on les ouvrages de poëſie? I. 304. Les charmes de la poëſie du ſtyle nous font oublier ſes défauts en la liſant, I. 305 & *ſuiv.* But que ſe propoſe la méchanique de la poëſie, I. 314. La poëſie Françoiſe ne peut égaler en aucune ſorte la poëſie Latine,

ibid. Les regles de celle-ci ſont plus faciles que celles de l'autre, I. 342 & *ſuiv.* La poëſie Latine tire plus de beauté de l'obſervation de ſes regles, que la poëſie Françoiſe des ſiennes, I. 343. La poëſie a ſervi de tout tems chez les Nations les plus groſſieres à conſerver la mémoire des événemens paſſés, II. 563. Le goût naturel pour la poëſie s'eſt plus cultivé en France que celui de la peinture, II. 427. Quelle eſt la meilleure preuve de l'excellence d'une piéce de poëſie, II. 441. Tems pour en juger ſainement, II. 443. Le jugement qu'on porte d'une piéce de poëſie eſt formé ſur le ſentiment, II. 518. Une pareille piéce qui a plu dans tous les ſiécles paſſés, doit toujours plaire, II. 519. Ses beautés ſe ſentent mieux qu'elles ne ſe connoiſſent par les regles, II. 528. On n'eſt pas capable de juger du mérite d'une piéce de poëſie dont on n'entend pas la langue, II. 535. Elle perd dans la traduction l'harmonie & le nombre, II. 546. Des défauts qu'on croit voir dans la poëſie des Anciens, II. 561. La poëſie demande une imagination échauffée, II. 14. Elle s'éleva tout d'un coup en France ſous le regne de Louis XIII, II. 190. En quel tems la poëſie dramatique a fait plus de progrès en France, II. 192. Elle tomba ſous le regne d'Auguſte, quand tout conſpiroit à la ſoutenir, II. 201. Une poëſie qui touche beaucoup, doit être exacte, II. 339. Tous les hommes ſont en poſſeſſion de donner leur ſuffrage ſur une piéce de poëſie, II. 355. Ce jugement doit être fondé ſur l'expérience plutôt que ſur le raiſonnement, II. 366. Les principes de la poëſie ſont ſouvent arbitraires, II. 367. Il n'en eſt pas de la poëſie comme des autres ſciences, II. 378. Un ignorant en peut juger par l'impreſſion que la piéce fait ſur lui, II. 382. Les fautes que les gens du métier y remarquent, en retardent le ſuccès, mais elles ne le détruiſent point, II. 393.

Poëtes contractent, ſelon Platon, les mœurs vicieuſes dont ils font des imitations, I. 46. Un Poëte doit pren-

tre pour ſujet de ſon imitation ce qui nous toucheroit dans la nature, I. 56. Les habiles Poëtes l'ont fait ainſi, I. 65 *& ſuiv.* Ils nous peuvent dire beaucoup de choſes qu'un Peintre ne ſçauroit faire entendre, I. 84 *& ſuiv.* Ils nous affectionnent plus facilement à leurs perſonnages qu'un Peintre, I. 88 *& ſuiv.* Ils arrivent plus ſurement que le Peintre à l'imitation de leur objet, I. 92 *& ſuiv.* Ils ne ſçauroient rendre la diverſité des caracteres ſenſible dans leurs vers, comme un Peintre dans ſes tableaux, I. 95 *& ſuiv.* S'il eſt à propos qu'ils mettent de l'amour dans les Tragédies, I. 130. Comment les Poëtes François en ont abuſé, I. 137. Ils doivent choiſir leurs héros dans des tems éloignés d'une certaine diſtance, I. 154 *& ſuiv.* Les Grecs ſe ſont éloignés de cette regle, I. 158. Les François ne l'ont pas toujours ſuivie, I. 160. Uſage que les Poëtes doivent faire des actions allégoriques, I. 226. Avec du génie un Poëte trouve toujours de nouveaux ſujets à traiter, I. 241 *& ſuiv.* Il ne doit rien mettre dans ſes ſujets contre la vraiſemblance, I. 248. Les Poëtes tragiques pechent ſouvent contre l'Hiſtoire, la Chronologie & la Géographie, I. 256 *& ſuiv.* Les Grecs ſont tombés dans ce défaut, I. 266. Ce qui fait qu'un Poëte plaît ſans obſerver les regles, II. 12. En quoi conſiſte le génie des Poëtes, II. 14. Un homme né Poëte, n'a pas beſoin de maître, II. 24. C'eſt la nature & non l'éducation qui fait le Poëte, II. 31. Quel eſt le défaut de ceux qui font des vers ſans génie, II. 57. Comment on peut s'aider des ouvrages des anciens Poëtes, II. 85. Il eſt autant nuiſible aux Poëtes d'être dans l'indigence, que de ſe trouver dans l'opulence, II. 108. Tout le monde capable, ou non, veut faire des vers, II. 110. Les Auguſtes & les Mécénes ſont les grands Poëtes, II. 111. Les productions des grands Poëtes leur coutent beaucoup, II. 112. Un mauvais Poëte eſt toujours content de ce qu'il fait, II. 114. A quel âge les Poëtes parviennent au dégré de mérite dont ils ſont capables, II. 115 *& ſuiv.* Le

bonne opinion des Poëtes médiocres pour eux-mêmes eſt ſouvent affectée, II. 139. Le ſujet de l'imitation fait une impreſſion légere ſur les Poëtes ſans génie, II. 386. Les grands Poëtes doivent être récompenſés avec diſtinction, II. 140. Tous les Poëtes doivent au public la fortune de leurs ouvrages, 389. Ils ont peine à ſouffrir leurs égaux, II. 391. Nos bons Poëtes François ont imité les Anciens, comme Horace & Virgile ont imité les Grecs, II. 452. Les Poëtes du ſiécle de Louis XIV ſeront, comme Virgile, immortels ſans vieillir, II. 457. Ils ne déchoiront jamais de leur réputation, 467. Les Poëtes ont été les premiers Hiſtoriens des Grecs, II. 564. Avis de Quintilien aux Poëtes, II. 571. Nous n'atteindrons pas au dégré d'excellence où les Poëtes anciens ſont arrivés, II. 592. Les Poëtes Grecs compoſoient eux-mêmes la déclamation de leurs piéces, & les Poëtes Romains ſe déchargeoint ſur d'autres de ce travail, III. 92.

Pologne. A quoi les Philoſophes attribuent ſa fertilité, II. 310.

Porphyre a partagé les arts muſicaux en cinq arts différens, III. 13. En quoi il eſt d'accord avec Ariſtides, 14. A diviſé en deux genres les opérations de la voix, III. 73.

Portugais, établis en Afrique & dans les Indes orientales, ont acquis par ſucceſſion de tems le même génie, les mêmes inclinations & la même configuration de corps que les naturels du pays, II. 266 & 286.

Pouſſin. (Le) On l'a nommé de ſon vivant le Peintre des gens d'eſprit, I. 286. On ne peut le blâmer de ce qu'il s'eſt ſervi de l'idée d'un Peintre Grec dans ſon tableau de la mort de Germanicus, II. 87. Deſcription de ce tableau, I. 86. Et de celui qu'on appelle l'*Arcadie*, I. 55. Il n'a point fait d'éleve qui ſe ſoit acquis une grande réputation, II. 196. A été un Coloriſte médiocre, II. 75.

Poudre à canon. C'eſt au haſard que l'on en doit la découverte, II. 482.

Pradon. Sa Tragédie de Phédre eut dans les commencemens un ſuccès qui balança celui de la piéce de Racine, II. 430 & 433.

Pratique eſt plus certaine que la ſpéculation, II. 301.

Préjugés. C'eſt ſouvent ſur l'avis des gens du métier, que ſe forment les préjugés contre un nouvel ouvrage, II. 397.

Prévention. Source féconde de mauvaiſes remarques & de mauvais jugemens, II. 389 & 570.

Priſcien, Auteur Grammairien du cinquiéme ſiécle : définition qu'il fait des accens, III. 82.

Prononciation. Elle eſſuya pluſieurs changemens chez les Romains, III. 177. Eſt ſujette à la mode dans les langues vivantes, III. 178. Quintilien conſeille d'en apprendre les régles d'un Comédien, III. 253.

Public ſeroit un excellent juge de la Poëſie & de la Peinture, s'il étoit capable de défendre ſon ſentiment contre les atteintes qu'y donnent les gens du métier, II. 336. Il revient tôt ou tard à ſon premier jugement & apprécie l'ouvrage à ſa juſte valeur, II. 337. En quel ſens ſon jugement eſt déſintéreſſé, *ibid.* Il juge par la voie du ſentiment qui eſt la meilleure, II. 339. Ce qu'on entend par le mot de public, II. 351. On examine une objection qu'on fait contre la ſolidité des jugemens du public, II. 371. En quel cas il peut ſe tromper dans ſon jugement, II. 374, 443 *& ſuiv.* Il ne rétracte point ſon jugement, II. 442.

Pucelle. (La) Poëme de Chapelain. Quel eſt ſon défaut, I. 302. Quel en a été le ſort, II. 441.

Puget, habile Sculpteur François, a eu la préférence ſur pluſieurs Sculpteurs Italiens pour travailler à Génes, II. 180.

Pylade, célébre Pantomime. Ce qui ſe paſſa entre lui & Hylas ſon éleve, au ſujet de l'exécution d'un Monologue, III. 293. Réponſe qu'il fit à Auguſte au ſujet de Bathylle, autre Pantomime ſon concurrent, III. 294.

D'où il avoit composé son recueil des gestes, III. 298.

Pythagoriciens Philosophes, avoient recours à des symphonies pour calmer ou mettre en mouvement leurs esprits, I. 480.

Q

QUELLINS, doit être regardé comme le dernier des Peintres de l'Ecole d'Anvers, II. 228.

Quinault. Sa Tragédie intitulée : *Le Jeune Tiberius*, peche contre la vraisemblance, I. 533. Le reproche qu'on fit à ses premiers Opéra étoit mal fondé, I. 507. Ses Vers Lyriques sont très propres à être mis en musique, I. 509. Quelle a été la destinée de ses Opera, II. 409. Il y a cinquante ans qu'on n'osoit le regarder comme un Poëte excellent, II. *ibid.* Le contraire est arrivé aujourd'hui. II. *ibid.*

Quinquina. Les modernes ne doivent point se prévaloir de la découverte de ce fébrifuge pour faire croire qu'ils ont plus d'habileté que les Anciens, II. 502.

Quinte-Curce. On fixe le tems dans lequel il a vécu, II. 209.

Quintilien. Sa réponse à ceux qui vouloient que les Ecrivains Latins fussent moins que les Grecs, I. 371. En quel tems il a écrit sur les causes de la décadence de l'éloquence Latine, II. 241. Il veut qu'on cherche la différence d'éloquence des Athéniens & des Grecs Asiatiques dans leur caractere naturel, II. 268. On ne lui peut opposer aucun Auteur moderne pour l'ordre & la solidité des raisonnemens, II. 508. Qu'elle est la définition qu'il donne de la musique, III. 8 & 9. Passage de cet Auteur au sujet des Masques des Anciens expliqué par M. Weidler, III. 305.

R

RACINE, loin d'avoir été élevé pour le théâtre, on lui cachoit tous les livres de la Poëſie Françoiſe, II. 30. Il n'eût pas réuſſi, s'il eût continué à compoſer des Tragédies dans le goût de Corneille, II. 92. Il étoit auſſi grand déclamateur que grand Poëte, III. 157. La critique de ſes piéces n'a pas empêché qu'on ne les eſtimât, II. 411. Pourquoi il eſt plus grand dans Athalie que dans ſes autres piéces, II. 592. Exemple de la beauté de la poëſie de ſon ſtyle, I. 296. De quelle façon ſa Tragédie de Phédre nous émeut, I. 30, 123. *& ſuiv.* Le ſujet de celle de Bérénice eſt mal choiſi, I. 127. C'étoit celle de ſes piéces qu'il paroiſſoit eſtimer d'avantage, II. 140. Examen des fautes d'hiſtoire qui ſont dans cette piéce & dans celle de Britannicus, I. 258 *& ſuiv.* Et contre la Géographie dans celle de Mithridate, I. 263.

Raphaël. On fait voir la beauté de ſon génie, & l'on cite pour exemple ſon Tableau où Jeſus-Chriſt donne les clefs à ſaint Pierre, I. 97. Celui où ſaint Paul prêche aux Athéniens, I. 100. Et celui d'Attila, arrêté dans ſa courſe par ſaint Pierre & ſaint Paul, I. 455. Il devint en peu de tems beaucoup plus habile que ſon maître, II. 23 & 53. Comment il ſçut profiter de la grandeur des idées de Michel-Ange, en peignant la voûte des Loges du Vatican, II. 48. Il perfectionna ſon coloris en voyant un tableau du Georgeon; ſon tableau appellé la Meſſe du Pape Jules, en fournit une preuve, II. 50. Il a exécuté en deſſein le mariage d'Alexandre & de Roxanne, ſuivant la deſcription d'un ancien tableau faite par Lucien, I. 399. Avant lui les tableaux ne touchoient point, II. 184. L'Italie féconde en grands Peintres par ſon moyen, II. 186. Il a formé un grand nombre d'éleves, dont les ouvrages ſont une partie de ſa gloire, II. 196. Il n'a pas encore eu ſon égal, II. 591.

Récompenſes. Si elles ſont diſtribuées avec équité, elles

ſont un grand encouragement pour les artiſans, II. 138.

Regles. L'uſage en rend la pratique facile, III. 348. Ce n'eſt pas ſouvent l'ignorance des regles qui fait pécher contre elles, II. 105.

Reflexions. Ce n'eſt que par leur moyen qu'on peut tirer du fruit de ce qu'on lit, I. 8.

Religion ſervit de prétexte aux guerres civiles du tems des Valois, II. 330. On peut faire un excellent uſage dans la poëſie des miracles de notre Religion, pourvu que ce ſoit avec décence, I. 189. Chaque Nation met beaucoup de ſon caractere dans le culte de ſa Religion, II. 269.

Repréſentations. Ce que dit M. Adiſſon, Poëte Anglois, ſur leur décence, I. 448. Comment on peut entendre les paſſages des Anciens, ſur les repréſentations théatrales, III. 158. Quand a fini la ceſſation des repréſentations des Anciens, & ce qui y a donné lieu, III. 320.

Rime coûte beaucoup, & jette peu de beauté dans les Vers, I. 358. Son agrément n'eſt pas comparable au rithme & à l'harmonie du Vers, I. 360. Elle doit ſon origine à la barbarie de nos Ancêtres, I. 363. *& ſuiv.*

Rhodiens. Avec quel reſpect ils conſerverent le trophée qu'Artemiſe avoit érigé dans leur ville, II. 142.

Rithme. En quoi il conſiſte en muſique, I. 470. Servoit autant à régler le geſte que la récitation, III. 22. Eſt, ſelon Platon, l'ame du métre, III. 23. D'où venoit la beauté du rithme, III. 95.

Roberval, grand Géométre, commença par garder les moutons, II. 32. Sa ſcience ſpéculative ne lui fit rien imaginer d'utile au ſiége de Thionville, II. 303.

Rochois (La) célébre Actrice. Son merveilleux talent pour la déclamation, I. 440.

Roland Laſſé, célébre Muſicien, étoit François, & non pas Italien, I. 499.

Romains. Caractere des anciens Romains, II. 290. En quoi ceux d'aujourd'hui ont réellement dégénéré, II.

392. L'éloquence conduiſoit chez les Romains aux premieres places, III. 134. Quelle a été leur paſſion pour les ſpectacles, III. 272. Et en particulier pour les repréſentations des Pantomimes, III. 313.

Romans. Quelles impreſſions leur lecture fait ſur la jeuneſſe, I. 30. Sont des poëmes, à la meſure & à la rime près, I. 510.

Rome. On doit à ſa grandeur tous les hommes illuſtres qui ont paru ſous l'empire d'Auguſte, II. 147. Sa dévaſtation par Alaric, a été la cauſe de l'anéantiſſement des arts & des Lettres, II. 219. Changemens arrivés dans l'air qu'on y reſpire, II. 293. A quoi l'on peut attribuer la cauſe de cette altération, II. 294. *& ſuiv.* Son climat eſt auſſi moins froid que du tems des premiers Céſars, II. 297. Rome eſt l'endroit où l'on peut mieux juger d'un ouvrage de Peinture, II. 414. Tout y concourt à nourrir le goût de la Peinture, 415. Le peuple y eſt jaloux de la réputation des Peintres François, II. 419.

Ronſard. Quel jugement l'on doit porter de ſes Vers, II. 446. Quand il parut, on n'avoit aucune Poëſie qu'on pût lire, II. 447. De quel ſens on peut le regarder comme le premier des Poëtes François, II. *ibid.* Sa deſtinée n'eſt pas à craindre pour nos bons Poëtes François, II. 452.

Roſcius, célébre Comédien, jouiſſoit de la plus grande réputation qu'on puiſſe acquérir, III. 126. Il charmoit ſurtout par l'élégance de ſon geſte, III. 251. Ciceron qui étoit ſon ami, ſe faiſoit un plaiſir d'entrer avec lui en diſpute, *ibid.* Il jouiſſoit de plus de cent mille francs de gage par an, III. 272.

Rotrou, ſon Vinceſlas préférable à pluſieurs piéces de Corneille, II. 436.

Rubens a introduit un trop grand nombre de figures allégoriques dans ſes tableaux de la Gallerie du Luxembourg; Examen qu'on en fait, I. 196. 197. 204. 215.

Il eſt encore plus répréhenſible de l'avoir fait dans un tableau où il a voulu exprimer le mérite de l'interceſſion des Saints ; deſcription de ce tableau, I. 218. Compoſition ingénieuſe & nouvelle d'un de ſes tableaux repréſentant Jéſus-Chriſt crucifié, I. 234. Son Traité Latin ſur l'imitation des Statues antiques, II. 88. L'école fameuſe qu'il avoit établie à Anvers eſt tombée quand tout paroiſſoit concourir à la ſoutenir, II. 233.

S

SAISONS. Pourquoi leur température varie dans certaines années dans les mêmes pays, II. 315 *& ſuiv.*

Saliens, anciens Prêtres des Romains, les vers qu'ils récitoient, avoient un chant affecté, III. 106.

Salius Arcadien, eſt le premier qui ait enſeigné aux Romains l'art de la Saltation, III. 230.

Saltation. Son étimologie, III. 230. Les Anciens comprenoient ſous ce terme pluſieurs choſes qui n'ont point de rapport à notre danſe, III. 233. L'art du geſte faiſoit une des parties de la Saltation, *ibid.* Cette opinion eſt appuyée du témoignage de pluſieurs Auteurs de l'antiquité, III. 234 *& ſuiv.* L'art de la Saltation eſt perdu, III. 260.

Satyre Ménippée ſera toujours eſtimée, 395.

Sciences naturelles ſont aujourd'hui plus parfaites que du tems de Leon X & d'Auguſte, II. 474. Quelle en eſt la cauſe ? II. 478. On en doit au tems tout l'avantage, III. 479.

Scorbut. Pourquoi cette maladie eſt rare en Hollande, II. 307.

Scuderi. Son Poëme intitulé, l'*Amour Tyrannique*, eſt demeuré dans l'oubli malgré la diſſertation de Sarrazin, II. 382.

Sculpteurs. La plupart des Sculpteurs Romains avoient fait leur apprentiſſage étant eſclaves, II. 221. Et par-là

Ils pouvoient faire de plus grands progrès que les personnes libres, II, 222. Les Sculpteurs François qui ont paru sous le regne de Louis XIV. ont été jugés plus habiles que les Sculpteurs Italiens; 379. & *suiv.*

Sculpture. Elle demande les mêmes talens & les mêmes parties que la Peinture, I. 518. Il n'y faut pas tant de génie, II. 179. Il est facile de juger à laquelle on doit donner la préférence de la Sculpture antique ou de la nôtre, I. 388. La Sculpture & l'Architecture étoient déjà déchues sous l'Empire de Severe, II. 202. Et encore plus sous Constantin le Grand, II. 205. Quoiqu'on ne l'eût peut-être jamais autant exercée à Rome que pour lors, II. 221.

Semeia. Ce mot signifioit toutes sortes de signes en musique, III. 86.

Seneque avoue la passion qu'il avoit pour les représentations des Pantomimes, III. 306.

Sens. On est rarement trompé par leur rapport distinct, II. 358.

Sentiment. En quoi il consiste, II. 341. On juge mieux par sentiment d'un ouvrage que par discussion, II. 339, 358, 388. Il n'est point du ressort du raisonnement, II. 340. Il en est de ce sentiment comme du goût des viandes, II. 341. C'est un don naturel qui ne peut se communiquer, II. 343. Il est dans tous les hommes, mais inégalement, II. 369. Il conduit tôt ou tard à une uniformité de jugement, II. 370. Le sentiment juge seul de ce qui est utile & agréable, II. 379. Quelle est la partie dont le sentiment ne sçauroit juger; *ibid.* Le sentiment s'use dans les Artisans sans génie, II. 384. Celui qui est confirmé par le sentiment des autres, persuade mieux que tous les raisonnemens, II. 530. On n'excite guéres la curiosité en défendant un sentiment établi, II. 531

Servet, que Calvin fit bruler à Genève, a connu la circulation du sang, II. 494.

Siécle. Si ce mot doit toujours être pris pour un eſpace de cent ans, II. 135. Quatre ſiécles dont les productions ſeront éternellement admirées, II. 141. Peinture de ces heureux ſiécles, II. *ibid*, & *ſuiv.* D'où peut venir que certains ſiécles ſont ſanguinaires & cruels, II. 330. Dans d'autres ſiécles les hommes ont un éloignement invincible de tous les travaux d'eſprit, II. 332. Notre ſiécle par rapport aux ſciences naturelles, eſt plus éclairé que ceux de Platon, de Leon X & d'Auguſte, II. 474. Mais on n'y raiſonne pas avec plus de juſteſſe, II. 475.

Soleil, n'eſt point cauſe des variations de l'air, II. 316.

Sons. Il y en a de deux ſortes avec leſquels les hommes ſe donnent à entendre les uns les autres, I. 320 & *ſuiv.*

Spectacles les plus affreux ont leurs attraits, I. 12 & *ſuiv.*

Spinola, (Ambroiſe) aidé de ſon génie ſeul & de la pratique, ſe rend maître d'Oſtende, II. 363.

Succès, peut être l'effet du pouvoir des conjonctures, II. 372. Quand ces ſuccès ſe ſuivent en grand nombre, ils ne ſont plus l'effet du pur haſard, II. 373.

Sueur, (le) Peintre. Progrès qu'il fit dans ſon art ſans avoir été à Rome, II. 69. La jalouſie des Eléves de le Brun, oblige d'enfermer les tableaux que le Sueur a peints aux Chartreux, II. 419. Il n'a joui de toute ſa réputation qu'après ſa mort, II. 425.

Sujets. Leur choix eſt extrêmement important, I. 108. Comment on peut rendre intéreſſans les ſujets dogmatiques, I. 65. Inconvéniens de traiter ceux qui tirent leur pathétique de l'invention de l'Artiſan, I. 81. Il eſt des ſujets qui ſont plus avantageux aux Peintres, & d'autres qui le ſont aux Poëtes, I. 84 & *ſuiv.* Il en eſt qui ſont propres à chaque genre de poëſie, & à chaque genre de Peinture, I. 113.

Syllabes, avoient une quantité réglée dans la langue Grecque & dans la Latine, III. 30. Leur quantité étoit rélative, III. 31.

Symphonies doivent avoir un caractere de vérité, I. 472.

Elles ſont propres à remuer le cœur, I. 474 *& ſuiv.* Elles contribuent à nous faire prendre intérêt à une piéce, I. 479 *& ſuiv.* Il y a une vraiſemblance en ſymphonie, comme en poëſie, I. 482. Elle doit faire autant d'impreſſion ſur nous que la déclamation, I. 483. Les ſymphonies doivent avoir du rapport avec l'action, I. 484. Elles émeuvent quoiqu'elles ne ſoient que de ſimples imitations d'un bruit inarticulé, III. 51.

Syſtêmes. Rien de plus déraiſonnable que de s'appuyer du ſuffrage des ſiécles & des nations pour ſoutenir un ſyſtême, II. 515.

T

TABARDILLO. Sorte de maladie fréquente dans l'Amérique, II. 262.

Tableaux. Cauſent un plaiſir ſenſible, qu'il eſt difficile d'expliquer, I. 1 *& ſuiv.* Ils excitent en nous les paſſions, I. 35. L'imitation nous attache d'avantage dans les tableaux que le ſujet même de l'imitation, I. 69 *& ſuiv.* Les beautés de l'exécution rendent un tableau un ouvrage précieux, I. 73. II. 401. Il eſt des tableaux qui touchent tous les hommes en général & d'autres en particulier, I. 75. Il eſt difficile qu'un tableau réuſſiſſe, s'il ne touche en ces deux manieres, I. 76 *& ſuiv.* En quoi conſiſte la compoſition poëtique d'un tableau, I. 282. Les défauts de l'ordonnance nuiſent beaucoup à l'effet des beautés d'un tableau, I. 288. Exemples de pluſieurs tableaux qui ont fait tomber dans l'illuſion, I 455 *& ſuiv.*

Talens ont été diſtribués différemment à tous les hommes, II. 10. Celui d'émouvoir à ſon gré, eſt le plus puiſſant de tous I. 41. Comment les talens ſe manifeſtent, II. 40 *& ſuiv.* Un homme propre à tout, n'eſt ordinairement propre à rien; II. 61 *& ſuiv.* L'art ne ſçauroit donner les talens que la nature a refuſé, II. 75 & 761 On ne doit pas les forcer, 92.

Targon, (Pompée) célébre Mathématicien, mais sans expérience, échouë devant Oſtende, II. 363.

Taſſe. (le) Ce qu'on doit penſer de ſon poëme de la Jéruſalem délivrée, I. 309.

Tempéramens. Il y en a qui ne ſont propres ni à la poëſie, ni à la peinture, II. 101.

Teniers, ne réuſſiſſoit que dans les compoſitions groteſques, I. 70. II. 73. Eſt tombé au-deſſous du médiocre, lorſqu'il a voulu peindre l'hiſtoire, II. 74.

Terre. Ses émanations dont dépendent les qualités de l'air, viennent de la nature des corps qui y ſont renfermés, II. 309. Elle eſt un mixte compoſé de ſolides & de liquides, II. 312. Les Modernes n'ont d'avantage ſur les Anciens que d'avoir mis dans tout ſon jour le ſyſtême du mouvement de la terre autour du ſoleil, II. *& ſuiv.*

Théâtre. Le Théâtre des Anciens n'étoit pas un tribunal comparable au nôtre, pour ce qui concerne le jugement des piéces, II. 438. Leurs théâtres étoient plus vaſtes que les nôtres & moins éclairés, III. 197. Les maſques de leurs Acteurs & les vaſes d'airain qu'ils plaçoient dans leurs théâtres augmentoient la force de la voix, III. 198 & 222. Les théatres furent fermés lorſque Rome fut priſe & ruinée par Totila, III. 321. En quel ſens on peut dire que les théâtres furent alors fermés dans Rome, III. 323. On a toujours obſervé une grande décence quant aux geſtes ſur le théâtre François, III. 171. Il y avoit à Rome un nombre prodigieux de gens de théâtre du tems d'Ammian Marcellin, III. 327. Un peu de viſion fut de tout tems l'appanage des gens de théâtre, III. 286.

Théleſtes a été, ſelon Athénée, l'inventeur de la danſe ou art du geſte, III. 232.

Théodoric II. Roi des Viſigots; eſtime qu'il faiſoit de Virgile, II. 526.

Thermes de Caracalla & de Diocletien à Rome, leur ſomptuoſité & leur vaſte étendue, II. 221.

Traſea Pætus, Sénateur Romain, n'avoit pas dédaigné de jouer dans une Tragédie, III. 136.

Tite-Live. Ce qu'il a écrit ſur l'origine & ſur l'hiſtoire des repréſentations théâtrales à Rome, III. 161 Et ſur ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 189 *& ſuiv.*

Titien. Combien eſt touchant ſon tableau de S. Pierre, Martyr, I. 72. L'Empereur Charles V lui fait l'honneur de ramaſſer un de ſes pinceaux, II. 60.

Tonnere. Pourquoi moins fréquent en certaines années qu'en d'autres, II. 313.

Torricelli. Par quel haſard il fit l'expérience qui démontre la peſanteur de l'air, II. 489.

Tournefort. Grand Boraniſte formé par ſon génie ſeul, II. 33. Préférence qu'il donne à l'expérience ſur le raiſonnement, II. 365.

Traductions d'Auteurs dégénerent beaucoup de l'original, II. 540. Il eſt difficile de traduire avec pureté & fidélité, II. 542; & ſurtout en François les Auteurs Grecs & Latins, II. *ibid.* Défauts dans leſquels tombent néceſſairement les Traducteurs, II. *ibid.* Un mot ſonne bien dans une langue, & n'a pas la même grace dans une autre langue, II. 543 *& ſuiv.* Il y a des traductions de Virgile & d'Horace auſſi bonnes qu'elles peuvent l'être, II. 552. Mais elles ne donnent point l'idée du mérite des originaux, II. *ibid.* On ne ſe laſſe point de lire les originaux; on ſe dégoute des traductions, II. 553. Traduction de l'Arioſte & du Taſſe, lues avec peu de goût, II. *ibid.* Différence entre la traduction d'un Hiſtorien & celle d'un Poëte, II. 554. Mot mis pour un autre énerve la vigueur d'une phraſe, II. 555. Tous les jugemens qu'on porte d'un Poëme ſur ſa traduction, conduiſent à des concluſions fauſſes, II. 560. La traduction des mots *orcheſis* & *ſaltatio*, par celui de danſe, a donné lieu à beaucoup de fauſſes idées, III. 229.

Tragédie. Elle attache plus que la Comédie, I. 58;

Pourquoi elle nous occupe davantage, 62. On ſouffre plus volontiers le médiocre dans la Tragédie que dans la Comédie, I. 58. Elle doit faire eſtimer aux hommes ceux qu'elle veut faire plaindre, I. 213. Elle doit exciter la terreur & la compaſſion, I. *ib.* Un ſcélérat ſur la ſcène eſt peu propre à nous toucher, I. 116. Qu'eſt-ce qu'un ſcélérat en poëſie, 117 *& ſuiv.* Quels perſonnages peut-on introduire dans la Tragédie, I. 120. Les Anciens ont mis peu d'amour dans leurs Tragédies, I. 138. L'affectation à y en mettre a fait tomber dans pluſieurs fautes, I. 140. Les Tragédies dont le ſujet eſt pris dans l'hiſtoire des deux derniers ſiécles, ſont preſque toutes tombées, I. 163. Les Romains avoient des Tragédies de deux eſpéces, & quelles elles étoient, 169. Défauts des Italiens dans la réptéſentation de la Tragédie, I. 444. La Tragédie eſt trop chargée de ſpectacles en Angleterre, & en eſt trop dénuée en France, I. 449. Elle purge les paſſions, & comment, I. 459 *& ſuiv.* Si elle ne le fait pas, c'eſt à la dépravation du Poëte qu'on doit l'imputer, I. 466. Une tragédie dont la déclamation ſeroit écrite ien notes, auroit le même mérite qu'un Opéra, III. 334.

Travail ne peut donner au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 78.

V

VANDICK. On ne lui a pas d'abord rendu juſtice, II. 426. On en cite un exemple, *ibid.* Deſcription d'un de ſes tableaux repréſentant Bélisaire en poſture de mendiant, II. 418. Carle Maratte ne put s'empêcher de laiſſer échapper en le voyant, un mouvement de jalouſie, II. 419.

Varillas. Les Sçavans le blament, & les Lecteurs le louent à cauſe de ſon ſtyle, II. 380.

Vaſes d'airain propres à ſervir d'échos, placés dans les les théâtres, III. 222. Quelle étoit la forme de ces vaſes, III. 223.

Vauban. (Maréchal de) Ce qu'il penſoit du génie de Céſar pour la guerre, II. 591.

Vieuxvilles. Goût particulier qu'ont les François pour cette eſpéce de poëſie, II. 275.

Velléius Paterculus Ses réflexions ſur la deſtinée des ſiécles illuſtres qui l'avoient précedé, II. 245 & *ſuiv.*

Veronèſe. (Paul) Son tableau des Nôces de Cana, plaira toujours malgré ſes défauts, II 557. Comparaiſon de ſon Tableau des Pélerins d'Emaus, avec celui de la famille de Darius de le Brun, I. 286.

Vers François ſont ſuſceptibles de beaucoup de cadence & d'harmonie, I. 354 & *ſuiv.* Les Vers Latins leur ſont ſupérieurs, I. 365 & *ſuiv.* La récitation des Vers leur donne une force qu'ils n'ont pas quand on les lit, & pourquoi, I. 429 & *ſuiv.* Vers de paſſage, en uſage du tems de Malherbe, II. 191. Les Vers qui contiennent les ſentimens ſont les plus propres à mettre en muſique, I. 505. Ceux qui renferment des peintures & des images, ne réuſſiſſent pas ſi bien en muſique, I. 506.

Vices. Quels ſont ceux qui retardent le plus les progrès des jeunes Artiſans, II. 97 & *ſuiv.*

Vida a parfaitement bien dépeint les tranſports d'un jeune Poëte qui lutte contre ſon génie, II. 102. Attribuoit à l'action de l'air les inégalités de l'eſprit, II. 257.

Vin. Sa paſſion eſt dangereuſe dans les Peintres & dans les Poëtes, II. 102. Ce ſentiment eſt appuyé de celui des anciens Auteurs, II. 103. Le vin devenu une boiſſon d'uſage dans pluſieurs pays où il ne vient point, a pu contribuer au changement de caractere des peuples, II. 305. Pourquoi les vins d'un même terroir ſont meilleurs en certaines années qu'en d'autres, II. 321.

Virgile. Comment il ſe fit connoître de l'Empereur Auguſte, II. 29. A quel âge & dans quel tems il commença à faire des Vers, II. 126. 193. Si on doit le regarder comme plagiaire d'Homere, II. 83. Il n'auroit

peut-être pas produit ſon Enéide, s'il n'eût été favoriſé par Auguſte, II. 112. Eſt encore plus loué que du tems d'Auguſte, II. 456 & 525. A qui ce Poëte eſt redevable de ſa grande réputation, II. 522. Il étoit lû par les enfans dès le tems de Juvenal, II. 523. Dès le tems de l'Empereur Juſtinien, on le nommoit par excellence, le Poëte, II. 524. Il ne doit ſa réputation ni aux traductions, ni à ſes Commentateurs, II. *ib.* Eſtime qu'en faiſoit Théodoric, II. 526.

Vitruve. Il ſe plaint de ce que les Romains négligeoient de placer dans leurs théâtres, comme faiſoient les Grecs, des vaſes d'airain propres à ſervir d'échos, II. 222.

Voix. D'où vient que celle des Muſiciens Italiens ſe fait mieux entendre que celle des Muſiciens François, III. 122. Diviſion des ſons de la voix, ſelon Capella, III. 75. L'art de la fortifier & de la ménager pratiqué par les Anciens, III. 283. Méthode inventée par Néron pour fortifier la voix, III. 284.

Volcans. Pourquoi ils jettent plus de feu en certaines années qu'en d'autres, II. 314.

Voſſius. (Iſaac) Son ſentiment ſur la muſique moderne, I. 477. A indiqué les ouvrages des Anciens qui montrent comment on écrivoit en notes les chants muſicaux, III. 86.

Vraiſemblance. Comment il faut la garder en poëſie, I. 248 *& ſuiv.* L'art de concilier la vraiſemblance & le merveilleux eſt difficile à enſeigner, I. 252. La vraiſemblance eſt l'ame de la poëſie, I. 254. Il y en a de deux ſortes en peinture, la vraiſemblance poëtique & la vraiſemblance mécanique, I. 268. En quoi elles conſiſtent, *ib.*

Uſage eſt le maître des mots, mais rarement des regles de la Syntaxe, II. 454.

Vuë a plus d'empire ſur l'ame que les autres ſens, I. 262.